العلوم الانسانية
الألسنية
I

د. موريس ابو ناضر

الألسنيّة و النقد الأدبي

في النظرية والممارسة


تليجرام
هنا سور الازبكية
غواص في بحر الكتب
باحثون
محمد خطاب

د. موريس أبو ناضر

الألسنيّة و النقد الأدبي

في النظرية والممارسة

تليجرام

غواص في بحر الكتب



مقـــدمة

(١)

١٠١. لعل أوسع المناهج ، وأكثرها انتشاراً في تحليل النصوص ، هي تلك التي تُعـــنى بدراسة اطار الأدب ومحيطه وأسبابـــه الخارجية . وهي لا تقتصر على تحليل للنصوص القديمة وحسب، وانما تسعى الى تحليل النصوص الحديثة بالمنهجية ذاتها .

٢٠١. غير أن الدراسة الخارجيّة في سعيها الى تفسير النصوص الأدبية على ضوء سياقها الاجتماعي والتاريخي تقع عادة في «شرك» الشرح التعليلي ، أو بالاحرى ، شرح الأصول التي انبثق عنها هذا الادب ، وتقف حائرة أمام وصف الأثر الادبي بالذات، وتحليل بنياته ، وتقييم مدلولاته .

٣٠١. لا شك أن التاريخ كله ، وعوامل المحيط كلهـــا ، تجتمع لتصوغ الأثر الأدبي . لكـــن المشكلات الفعلية في تحليـــل النصوص ، تبدأ حين نقيّم ، ونقارن ، ونعزل العوامل الفردية التي يفترض فيها تحديد العمل الفني ، عن العوامل التي تحدّد أطره الخارجية .

١٠٤. إن دارسي النصوص الذين يستخدمون المناهج الخارجيه في دراسة الأدب ، يسعون إلى تأسيس نوع من العلاقة السّببية والحتميّة بين الاثر الأدبي ، وكاتبه ، وبيئته ، واسلافه . وهم يفترضون أن نوعاً من « كشف الغيب الفني » سينتج عن فهم هذه العلاقة ، مع ان التقدير الدقيق لنوعيتها قد يفوتهم جميعاً .

١٠٥. وهكذا نجد فريقاً من الدارسين ، يعتبر الأدب صورة مسقطة عن نتاج الفرد الخالق ، ومن ثم يستنتج أن تحليل النصوص يجب ان يرتكز على سيرة الكاتب ، ونفسيته ، كما نجد فريقاً آخر يحلّل النصوص الادبية على ضوء العوامل الرئيسية المحددة للابداع الفني كالاقتصاد ، والاجتماع ، والسياسة . ونجد فريقاً ثالثاً يحلل النصوص الادبية من خلال علاقتها بالابتكارات الجماعية للعقل البشري ، كتاريخ الافكار ، واللاهوت ، والفنون .

١٠٦. ان فهم روحية المناهج الخارجية في تحليل النصوص ، أي فهم أسباب الالحاح المبالغ فيها على الظروف الخارجية المكيفة للأثر الأدبي ، بدلاً من الالحاح على الأثر ذاته ليس بالأمر الصعب او بالمستحيل . لقد بزغ تاريخ الادب الحديث ، وهو على علاقة وثيقة بالحركة الرومنسية التي لم تستطع أن تهدُم النظام النقدي للكلاسيكية الاّ بالحجة القائلة ان الأزمنة المختلفة تتطلب مقاييس مختلفة . ثم غدا في القرن التاسع عشر الشرح عن طريق عرض الأسباب « كلمة السر السحرية » ، وخاصة في السعي لمضاهاة العلوم الطبيعية . أضف الى ذلك ، ان انهيار النظريات الشعرية القديمة ، وما رافق ذلك من تحول الاهتمام

الى الذوق الفردي للقارىء ، عزز الاقتناع بأن الفن لكونه من حيث الاساس غير عقلاني يجب أن يُترَك « للتذوق » .

(٢)

١٠٢. لقد حدثت في مطالع القرن العشرين ردات فعل على المناهج السابقة ، تجلت في التحريض على دراسة الادب من الداخل ، والتركيز اولاً وقبل كل شيء على الآثار الادبية ذاتها .

٢٠٢. ذهب دعاة الادب من الداخل ، الى ان المناهج القديمة اصبحت بالية ، ولا بد من اعادة النظر فيها على ضوء العلوم الحديثة ، وخاصة علم اللغة العام ، أو كما نسميه اليوم الألسنية (Linguistique) .

٣٠٢. لقد بدأ الاتجاه الألسني في تحليل النصوص مع الشكليين الروس (Formalistes Russes) الذين رفضوا اعتبار الأدب نقلاً لحياة الأدباء ، وتصويرا للبيئات والعصور ، وصدى للنظريات الفلسفية والدينية . ودعوا الى البحث عن الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي أدبياً ، أو بكلمة اخرى البحث عن البنى الحكائية ، والاسلوبية ، والايقاعية في الاثر الادبي ، ومن خلال البحث عن تطور الاشكال البدائية ، وتحولها الى اشكال مغايرة لاشكالها الاولى في الادب الحديث . وسار هذا الاتجاه على الخطى نفسها مع الشكليين الالمان الذين اهتموا بوصف الانواع البدائية (حالة الضمير ، الحكاية ، المثل) ووصف سجلات الكلام ، والتركيب البنيوي للحكايات . وتوطد

الاتجاه المذكور اخيراً في البلاد الانكلوساكسونية مع النقاد الجدد اتباع أي . ا. ريتشارد الذين ركزوا على دراسة النصوص الشعرية ، وعلى عمل المعنى والصورة فيها . واشتهر اتجــاه دراسة الأدب من الداخل في فرنسا مع عالم الانتروبولوجيــا ليفي ستراوس ، وعالم المعنى غريمس اللذين وجها جهدهما باتجاه دراسة النظم في الشعر ، والبنية النصية في النثر .

(٣)

١٠٣. اذا كانت دراسة الادب من الداخل ، تركز بشكل أساسي على دراسة الظروف المكيفة للأثر الأدبي ، واذا كانت دراسة الأدب من الداخل ، تركز على وصف البنية الخاصة بالأدب ، فإنّ الألسنية التي تُعنى بوصف اللغة ، وتفسير سيرورتها على كلّ المستويات (صوتية، تركيبية، دلالية) أوجدت تقنيات خاصة ، خلّصت الأدب ، والتحليل الأدبي من الاتكال على مبادىء علم النفس ، والاجتماع ، والايديولوجيات الدينية والسياسية ، وأعطته شيئاً من الاستقلال الذاتي . ذلك أنّ الأدب ، اولاً وقبل كل شيء ، قوامه اللغــة الانسانية ، والألسنية هي في الأساس الدراسة العلمية لهذه اللغة ولتمظهرها الحسي من خلال الكلام .

٢٠٣. ينطلق علماء الألسنية في تحليلهم للنصوص من اعتبار الكلام الادبي (يجب التفريق بين الكلام واللغة . اللغة هي مجموعــة قواعد أما الكلام فهو التجسيد الفردي لهذه القواعد على صعيدي

النطق والكتابة) مجموعة منظمة من الجمل لها وحداتها المميزة، ولها قواعدها ، ونحوها ، ودلالتها .

٣٠٣. والألسنيون بتأكيدهم على الكلام الأدبي ، وعلى إمكانية تجزيء هذا الكلام الى وحدات ، يتعاملون مع النص الأدبي كما يتعاملون مع الجملة . فالجملة كما هو متفق عليه ألسنياً قابلة للوصف على عدة مستويات (صوتية ، تركيبية ، دلالية) . هذه المستويات يتداخل بعضها ببعض ويترابط . وهي بتداخلها وترابطها تكشف عن وظيفة كل مستوى ودلالته منفرداً ، ومجتمعاً مع غيره من المستويات .

٤٠٣. ان نظرية المستويات التي تأخذ بها الألسنية على صعيد الجملة، تتمظهر على صعيد النص من خلال عدة مستويات : مستوى الوظائف ، مستوى الأعمال ، مستوى السرد ، ومستوى المعنى . هذه المستويات يرتبط بعضها ببعض حسب نسق متكامل . فالوظيفة تعرف بعض معناها نظراً لدخولها في دائرة أعمال أحد الأشخاص ، وتعرف بعضاً آخر من معناها نظراً للطريقة التي تسرد بها من قبل الراوي ، وتعرف معناها الأخير نظراً لاعتبارها وحدة ثقافية ، تعبر عن مجتمع ما في مكان وزمان معيّنين .

(٤)

١٠٤. ينظر الألسنيون الى النص ككيان ملموس قابل للتجزيء الى نوعين من الوحدات : الوحدات الاساسية والوحدات

الثانوية . الاولى تعبر عن الاعمال التي يقوم بها اشخاص القصة ، والثانية تعبر عن اوضاع هؤلاء الاشخاص واحوالهم. والوحدات الاساسية او الوظائف كما اصطلحنا على تسميتها هي وحدات معنوية تشكل المفاصل الأساسية التي تقوم عليها نصوص ألف ليلة وليلة .

٢٠٤. والألسنيون في بحثهم عن اللبنات الاولى التي تتكون منها نصوص «الليالي» ، يؤكدون ان الوظائف تنحو منحيين: منحى زمني يتجلى في ظهور الوظيفة تلو الاخرى . ومنحى منطقي يتمثل في ترابط الوظائف في ما بينها ترابطاً منطقياً يخضع لقاعدة السببية . فالخطف في الف ليلة وليلة يتبعه استرداد المخطوف ، والاساءة في الكتاب نفسه يتبعها التعويض عن الاساءة . هذا المنطق السببي الذي يشدّ الوظائف بعضها الى بعض برباط خفي ، يكشف عن البنية التي تتكون منها نصوص الليالي .

(٥)

٣٠٥. يعتبر الألسنيون ان الوظائف التي تشكل الوحدات المعنوية الاساسية في كل نص تعبر عن أعمال الأشخاص لا عن دوافعهم النفسية ،واستعداداتهم البيئية.من هذا الاعتبار كان المنطلق في قراءة طواحين بيروت لتوفيق عواد . فبعد فرز الاشخاص تبعاً لدوائر الأعمال التي ينتمون اليها ، وبعد تصنيفهم في عدة فئات منها العامل الذات والعامل الموضوع ، والعامل المعاكس ، والعامل المساعد ، انتقل التحليل الى الكشف عن هويات الاشخاص الدلالية ، وما تخبيء هذه الهويات من صراع حول

قيم اجتماعية ، وأخرى سياسية تشكل في التحليل الأخير البنية الأساسية لعالم المعنى في طواحين بيروت .

(٦)

١٠٦. كل نص مهما اقترب من الواقع أو بعُـدَ يفرض حضور كاتبه وغيابه في الآن نفسه . من هنا كان سعي الألسنيين الى ضبط نوعية العلاقة التي تربط الأثر الأدبي بصاحبه من خلال ما اصطلح على تسميته بالسرد والرؤيا القصصيين .

٢٠٦. في السرد القصصي تطالع قارىء «الأنهار» لعبد الرحمن الربيعي مشكلة البناء الداخلي للقصة ، أي ترتيب الأحداث تبعاً لمفهوم زمني معين يمتد من الحاضر الى الماضي ، ومن الحاضر الى المستقبل ، وما يشوب هذا الترتيب من تداخلات تكشف عن تقنية السرد القصصي عند الكاتب العراقي .

٣٠٦. إنَّ تقنية السرد القصصي عند صاحب «الانهار» هي تقنية متنوعة ، تحضن مفهوماً خاصاً عن الموت والحياة يتبدّى في «أنا» فردية في معاناتها للمشاكل الاجتماعية والسياسية وأخرى جماعية مرتبطة بواقع البلد الذي ينتمي اليه الكاتب ، وبأمنية التغيير فيه .

٤٠٦. اما في الرؤيا القصصية ، ومعالجتها عند الكاتب السوري حنا مينه فالمشكلة التي تطرح هي اللبس الذي يخيم على كل كلام ادبي ، من حيث تأكيد هذا الكلام احياناً على هوية

المتكلم او القاص واحياناً اخرى على هوية المخاطب او القارىء .

٦٠٥. لقد حاول تحليل «بقايا صور» أن يبين أن القصة بصيغة المتكلم ، هي ثمرة اختبار جمالي واع ، اكثر مما هي علامة بوح ، او اعتراف مباشر من قبل الكاتب ، كما اظهر التحليل أنّ «أنا» الراوي المتكلم تغدو أحياناً هو الراوي الغائب ، وأحياناً اخرى هي الراوية الغائبة . هذه التعددية في الرواة تكشف عن تقنية قصصية متقدمة في القصة العربية.

(٧)

٧٠١. اذا كان السرد القصصي يطلق النص في الزمان ، فان الوصف يوقفه في المكان ، ويجعله مجموعة من المشاهد والصفات النفسية والفزيولوجية .

٧٠٢. والوصف كما عالجه التحليل في قصة «الهجرة الى موسم الشمال» للكاتب السوداني الطيب صالح هو الوصف الذي يتشكل من الأمكنة والأشخاص والأشياء عبر محورين هما الجنوب بلد القاص والشمال البلد الذي زاره هذا الأخير .

٧٠٣. لقد أظهر تحليل «موسم الهجرة الى الشمال» أنّ وصف الأمكنة والأشخاص والأشياء ليس بالوصف التزييني ، وانما هو ذلك الوصف الذي يكشف عن رؤية الراوي الى عالم الجنوب الذي يرمز الى الظهر والبراءة ، وعالم الشمال الذي يرمز الى الدنس والغش .

(٨)

١٠٨. تشكل قراءة عالم المعنى في «الشحاذ» لنجيب محفوظ المستوى الرابع والاخير من مستويات التحليل. ولقد تمت قراءة عالم المعنى عند الكاتب المصري انطلاقاً من معطية عمل مفادها ان الوظيفة، بالاضافة الى كونها وحدة معنوية صغرى، هي وحدة ثقافية من حيث موقعها، وتناقضها مع غيرها من الوحدات التي تشكل واياها نظاماً قائماً بذاته ينتمي الى عالم له خصائصه ومميزاته، هو العالم العربي.

٢٠٨. والوظيفة كوحدة ثقافية، تغدو أرحاماً عقلية تعبر عن الفكر بالعالم، والوعي باللاوعي والذات بالموضوع، وهي تتمظهر على مستوى النص من خلال عدّة فئات دلالية تكشف في التحليل الاخير عن عالم المعنى عند نجيب محفوظ، عالم يتمحور حول الألم واللاألم، حول المنتمي واللامنتمي.

الفصل الاول

الف ليلة وليلة
والناس الوظائف

(الف ليلة وليلة : طبعة بولاق)

مدخل

كل قراءة (١) تعمل على نص ما، هي مهددة منذ البداية بتاريخ النص الذي تقرأ ، أعني مجموعة القراء والنقاد والمترجمين ، الذين صنعوا هذا التاريخ ، وما زالوا يصنعونه على صورتهم وشكلهم .

إن رفض تاريخية النص (وبخاصة النص موضوع البحث) يعني الدخول في مجادلات كلامية مع صانعي هذا التاريخ ، اما قبوله فيعني التواطؤ معهم حول تحديد ماهية قراءة النص وكتابته .

بين هذين الموقفين اللذين يمكن اعتبارهما ابستموبجيين اخترنا موقفاً ثالثاً في قراءتنا لألف ليلة وليلة . هذا الموقف لا يتخلى عن علاقة النص بعالمه وتاريخه(٢) ولا يفصل النص عن الافكار السابقة التي حددت هيكليته وحددت ذاته الظاهرة والباطنة ، وانما تسعى الى استيحاء هذا التاريخ كلما دعت الحاجة ، ومن ثم تسخيره بشكل يتماشى مع النهج الذي ارتضيناه لقراءتنا ، وهو جعل القراءة الداخلية(٣) للنص مركز الثقل ، او بالاحرى نقطة الارتكاز التي تتمحور حولها «خارجيات» النص، من علم النفس الادبي ، الى علم الاجتماع ، وتاريخ الافكار والفنون .

اذا ما رسمنا كهمة اولى لقراءتنا عملية « الاستيحاء » فذلك مردّه الى تجنب الخوض في مشكلات متعددة تفرضها كل قراءة نصية من جهة ، وللابتعاد من جهة ثانية عن مشكلات أخرى لا تتصل مباشرة بهدف قراءتنا .

ان جميع الدراسات ، أو لأقل جميع المقالات التي كُتبت حول الف ليلة وليلة – كما يظهر لنا – بُنيت على اساس نظرة تاريخية تكمن في إرجاع قصص الف ليلة وليلة الى واقعها التاريخي ، الى ما يسميه رولان بارت (R. Barthes)(٤) « خارجيات » النص التي تعتمد على فئات كلاسيكية ، تتمحور حول علاقة الاثر الادبي بنفسية الكاتب والمجتمع والتاريخ .

بالمقابل إن قراءتنا لالف ليلة وليلة ، ستسير في خطوات مغايرة ، فنحن نطرح كمعطية عمل ، ان القراءة الالسنية للنص القصصي هي الشرط الضروري لقراءته التاريخية . بكلمة اخرى ، ان القراءة الشاملة لبنية النص الداخلي هي الدعامة الاساسية لقراءة بنيته الخارجية(٥) .

لذلك سنبدأ قراءتنا لقصص الف ليلة وليلة من الداخل ، وسنعمد الى كشف حميميتها وسبر ما يسميه بيار مشري (P. Macheray) (٦) البنية الداخلية ،من دون الأخذ بالاعتبار الوساطات الخارجية كعلاقة هذه القصص بالواقع الادبي والتاريخي والاجتماعي(٧) .

بكلمة اخرى سنسعى في قراءتنا لقصص ألف ليلة وليلة الى الكشف عن الرابط بين كل عنصر من النص ببقية العناصر من اجل بيان النظام الذي يتحكم بعناصر النص مجتمعة ، ومن ثم إعطاء هذا النظام شيئاً من العقلانية تكون بديلاً عن عقلانية ما عرف في التاريخ الادبي بالشرح

والتفسير ، عقلانية انقرضت بانقراض البحث عـــن مسببات الاشياء وعللها (٨) .

لكي نوضح طبيعة قراءتنا بشكل افضل ، ونمثل على الاعتبارات النظرية التي عرضناها حتى الآن نشير الى اننا ننظر الى القصص الـــتي اخترناها من الف ليلة وليلة كمدونة (٩) (Corpus) قائمة بذاتها، مكتفية بموادها وعدد صفحاتها ، كما اننا ننظر الى هذه المدونة ككيان ملموس قابل للتجزيء الى نوعين من العناصر : .

العناصر الهامة التي يسميها ب.توماشفسكي(١٠) (B. Tomachevsky) الحوافز المترابطة، ورولان بارت الوظائف الاساسية(Fonctions cardinales) والعناصر الثانوية او الاشارية (Fonctions indicielles)

ان قراءتنا ستتوقف فقط عند الوظائف الاساسية ، تاركين لمناسبة اخرى العناصر الثانوية . والوظائف حسب ما نفهم ، هي الاعمال او الاحداث التي تحدد مسيرة القصة ، كما ان توقفنا سيتبعه نوع من ترتيب الوظائف. هذا الترتيب نسميه « المقطع » Séquence ، والمقطع يضم مجموعة من الوظائف تكوّن كلاً متماسكاً في وحدته المعنوية .

ان تحديد هاتين الوظيفتين سيساعدنا على تفكيك نصوص القصص التي اخترناها وعلى تكثيف مضمونها بشكل سلسلة من الجمل القصيرة تمثل كل واحدة منها وظيفة نشير اليها بمصدر إسمي (Substantif) ونرمز اليها بعلاقات اصطلاحية .

بعد تفكيك كل قصة واحالتها الى وظائف ومقاطع والاشارة الى هذه الوظائف والمقاطع بأسماء وعلامات، ننتقل الى مقارنة المخططات والتابلوهات بعضها ببعض بغية الكشف عن البنية القصصية في الف ليلة وليلة .

حواشي المدخل

(١) نعني بكلمة قراءة (lecture) تلك العملية التي تبرز معنى ما من معاني النص بواسطة عدد من المفاهيم ، وبناء على اختيار مستوى معين يتم اختراق النص على اساسه . ان قارىء النص لا يعمل كلاقط للمرسلة التي يرسلها الكاتب ، فيكشف عن نوايا المرسلة ، ونوايا كاتبها ، وانما يشارك الكاتب في انتاج النص من جهة ربط المعاني بعضها ببعض وتبيان أثرها العام والخاص .

أنظر :

— J. BELLEMIN NOEL: *Le texte et l'avant texte,* Ed. Larousse, Paris 1972, p 16.

— R. BARTHES: S/Z, Ed. du Seuil, Paris 1970, p 17.

— L'article «*Poétique*» in «*dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*», de O. DUCROT et T. TODOROV, Ed. du Seuil, Paris 1972, p 106.

(٢) — «*La Poétique et la pratique de l'écriture*» in «*Pour la Poétique*», de HENRI MECHONIC, Ed. Gallimard, Paris, 1970.

(٣) — R. WELLEK, A. WARREN: La théorie littéraire, Ed. du Seuil 1971, p 193.

(٤) — R. BARTHES: *Essais critiques,* Ed. du Seuil, Paris 1970, pp, 9-27.

(٥) — V. PROPP: *Morphologie du conte,* Ed. du Seuil Paris 1970, pp. 9-27.

(٦) — P. MACHERAY: *Pour une théorie de la production littéraire,* Ed. Maspero Paris 1971, p 95sq.

(٧) — T. TODROV: *Poétique de la prose.* Ed. du Seuil Paris 1971, p 244

(٨) — G. GENETTE: *figures I,* Ed. du Seuil, Paris 1966, p 156.

(٩) — A.G.GREIMAS: *Sémantique structurale,* Ed. Larousse, Paris 1966, p 142.

(١٠) — B. TOMACHEVSKI: «*Thématique*» in «*Théorie de la littérature*» Ed. du Seuil, Paris 1966.

تصنيف الوظائف

تمهيد اول

ان قراءة الف ليلة وليلة على ضوء الالسنية يعني ان هذه القراءة تستهدي منذ لحظتها الاولى بنظرية اللغة التي وضعها فرديناند دوسوسور وتعاقب على تطويرها جماعة من الالسنيين ، وعلماء السيميوتيكا(١). ان مثل هذه القراءة تقودنا الى اعتبار لغة المدونة التي اخترناها من الف ليلة وليلة كنظام (Système)(١) قائم بذاته ومقفل على نفسه .

ان قراءة المدونة كنظام تعني ، كما يؤكد الألسنيون انّ كلّ شيء في هذا النظام مترابط ، فالعنصر لا وجود له الا من خلال العلاقات التي يقيمها مع غيره من العناصر ، لذلك فان استخراج القوانين التي تتحكم بالعلاقات التي تقيمها هذه العناصر بعضهـا بين البعض يعني استخراج البنية (Structure)(٢) او البنيات التي يتكون منها النظام .

إن إنكبابنا على دراسة بنيات النظام ، تفرض علينا البحث عن النمط الخاص للعلاقات داخل هذا النظام ، وبفرض علينا بالتالي التوقف عند ما يسميه الألسنيون مفهوم الملاءمة(٣) (Pertinence) ، (لأنه من الصعب

التوقف عند جميع التراكيب الممكنة للعناصر التي تتألف منها البنية) . والملاءمة تعني العلاقة التي يقيمها كل مستوى مع غيره من المستويات داخل النظام الواحد .

ان دراسة مفهوم الملاءمة يقودنا الى دراسة النظام من حيث هو كيان قابل للقراءة على عدة مستويات (Niveaux). هذه المستويات كما هي الحال في الالسنية (فونتيك ، فونولجيا ، سانتكس ، سيمنتيك) تقيم نوعاً من العلاقات التراتبية (Hirarchique) ، اذ ان كل وحدة تنتمي الى مستوى ألسني معين تأخذ معناها من خلال اندماجها في مستوى السني اعلى.

ان اعتباراتنا النظرية تنبع كما يبدو من الاعتبارات الالسنية ، ولكن الالسنية تعمل على وحدة كلامية هي الجملة بينما قراءتنا تهتم بالقصة في (الف ليلة وليلة) التي هي وحدة كلامية تتعدى الجملة .

في الواقع اذا تمعنا بالامر لاستطعنا القول مستشهدين برولان بارت ، بأن القصة تشارك الجملة من حيث هي مجموعة من الجمل(٤) وهي تظهر عند القراءة كرسلة (Message) لها وحداتها ولها قواعدها . انطلاقاً من هذا المفهوم ، علينا ان نوضح العلاقات المتبادلة بين القراءة الالسنية البحتة والقراءة الالسنية المطبقة على دراسة النصوص .

هذا التوضيح نستعيره من «جماعة M»(٥) التي استعادت التمييز الذي اقترحه لويس يمسلاف (L. Hjelmslev) بين شكل التعبير ومادته من جهة ، وشكل المضمون ومادته من جهة ثانية(٦) وعبرت عنه بالشكل التالي :

	المادة	الشكل
التعبير	الحقل الصوتي	اشارات صوتية
المضمون	الحقل الدلالي	المفهوم

الرسم الاول

بنية الدلالة الالسنية

هذا الرسم للدلالة الألسنية يتمظهر على مستوى القصة بالشكل التالي:

	المادة	الشكل
التعبير	الرواية، الفيلم السينمائي الصور المتحركة الخ	الكلام السردي
المضمون	عالم الواقع او الخيال احاديث واقعية او متخيلة	القصة بحد ذاتها

الرسم الثاني

البنية السميوتيكية للقصة

ان بنية الدلالة الالسنية يتطابق مع البنية السميوتيكية للقصة ، فلكلتا البنيتين تعبير ومضمون ، ومادة وشكل . إن توضيحنا السابق يحدّد الحيز الذي ستعمل عليه قراءتنا ، فهي لا تهتم الا بشكل المضمون تاركة لفصول اخرى شكل التعبير ومادته .

وقراءتنا في عملها على تحديد شكل المضمون (Forme du contenu)

في الف ليلة وليلة تسعى الى وصف الظواهر القصصية من وجهة نظر واحدة ، وبالتالي فإنها لن تحتفظ من هذه الظواهر الحكائية الا بالمتميز منها . ان هذا المبدأ يقود قراءتنا الى وضع حضوري ، حيث تمّ معاينة النظام القصصي في الف ليلة وليلة من الداخل . الا ان النظام المفتّش عنه ليس لنا علم مسبق به ، وانما علينا اعادة بنائه انطلاقاً من المدونة موضوع الدراسة .

١ – المدونة

لقد حاولنا آنفاً ان نحدد المدونة بقولنا انها مجموعة من النصوص المختارة والمعدة للوصف سلفاً . والمدونة تظهر عند القراءة كمقطع كلامي محدد من حيث الطول ، لكن غير محدد من حيث المعاني التي يحتويها. لذا يفترض فينا ، انطلاقاً من مفهوم الملاءمة الذي تقدمت الاشارة اليه ،، ان نسقط من حسابنا قراءة المستويات المتعددة للمدونة والوقوف امام مستوى واحد نقرأه على ضوء مقياس واحد نطلق عليه اسم الوظيفة (Fonction) .

٢ – الوظيفة او الوحدة المعنوية الصغرى

كل شكل سردي هو مجموعة منظمة من الجمل ، ذات طبيعة وظيفية ، هذه الجمل تتجسد على مستوى القصة بأشكال مختلفة كالحوار ، والمناجاة، والاوصاف، والإعمال، والسلوك، والمقاصد . لذا كل قراءة تتناول القصة بالدرس لا بد لها من ان تحدد الفئات التي تتكون

منها وحدات القصة اولاً ، ثم تسعى ثانياً الى تحديد الثابت من هـــذه الوحدات والمتغير منها .

ان محاولات ج. بديه (J. Bédier) وأ. سوريو (E. Sauriau) في فرنسا وب. توشفسكي (B.Tomachevski) وف.بروب (V. Propp) في روسيا أدّت الى التمييز بين الوحدات الثابتة والمتغيرة . في محاولة حديثة نسبياً قدّم رولان بارت اقتراحاً حول تصنيف وحدات القصة يبدو اكثر معقولية ، فهو يقابل بين فئتين من الوحدات ؟ الاولى توزيعية والثانية تكميلية . وقـــد اطلق عـــلى الوحدات الاولى اسم الوظائف الاساسية ، وعـــلى الوحدات الثانية الوظائف الثانوية ، او الاشارية (الوظائف الاساسية تطابق في مفهومها عند بارت المفهوم ذاته عنـــد بروب) .

ان الوظائف الاساسية حسب ر. بارت تعبر عن الأعمـــال ، اما الوظائف الثانوية فتعبر عن الأوصاف(٧) . وان التمييز بين نوعين من الوظائف في النصّ القصصي ، يسهل عملية القراءة . فهو من الناحية المنهجية يتكيء على مفاهيم ذات منحىً ألسني ، وهو من الناحية العملية قابل للتطبيق ، خاصة ان دراسات سابقة للاتجاه الذي تسير فيه قراءتنا لألف ليلة وليلة قد أثبتت فعالية المنهج على مستوى التطبيق .

والآن اذا عاينا المدونة موضوع التحليل عن قُرب بغية التحقق من خيارنا المنهجي لوجدنا :

١ ــ أنّ هناك وظائف ثابتة واخرى متغيرة .

٢ ــ أن ظهور الفئات الثابتة عبر المدونة ككل يخضع لترتيب منطقي لا بد من الكشف عنه .

٣ ـ أن تكرار الوظائف الثابتة سيساعدنا على تحديد عددها .

لنبدأ بمعالجة النقطة الاولى ، ولنحاول تبيان نوعية هذه الفئات ، والكشف عن نظامها .

إن الفئات الثابتة تُشكل المفاصل الاساسية في القصة . لنسمّها كما سماها ر. بارت الوظائف . والوظائف لكي تكون أساسية لا ثانوية يكفي أن يكون العمل الذي تعبر عنه يفتح ، أو يُبقي مفتوحاً ، أو يُغلِق تناوباً منطقياً لتكملة القصة(٨) . باختصار لكي تكون الوظيفة اساسية يجب ان تخلق شكلاً ما وتبدّده . فلو قرأنا مثلاً في احدى القصص أن الهاتف يرنّ ، لكان من الممكن أن تتم عملية الإجابة عن الهاتف أو لا تتم ، الأمر الذي يؤدي بالقصة في اتجاهين مختلفين . لنأخذ مثلا آخر : نقرأ في إحدى القصص ان زوجة البطل قد خُطفت . الحدث التالي الــذي ينتظره القارىء هو ولا شك استعادة الزوجة مــن يدي الخاطف . ان تحديد هذا الحدث او كما اصطلحنا على تسميته الوظيفة هو في الآن نفسه تابع للحدث الذي سبق ، وناتج عنه منطقياً وهو لا يتحدّد أولاً واخيراً الا من خلال موقعه داخل التسلسل العام لحبكة القصة .

تجدر الاشارة هنا ، الى ان « الوظيفة هي دائماً ثابتة بالرغم من تعدّد هويات الاشخاص الذين يقومون بمثل هذه الوظيفة . ففي بعض قصص الف ليلة وليلة نقرأ أنّ رجلاً شريراً خطف امرأة الأمير ، وأن آخر خطف زوجة التاجر ، وان ثالثاً خطف ابنة الملك . ان الاشخاص كما نرى تغيروا ، لكن الأعمال التي قاموا بها تُعبر من وجهة نظرنا المنهجية عن وظيفة واحدة هي « الخطف » .

بالمقابل ، نجد في القصة بالاضافة الى الوظائف الاساسية ، الوظائف الثانوية ، وهي الوظائف التي تملأ الحيز السردي بين وظيفتين اساسيتين. بمعنى ان وجودها يُموْضع الوظائف الاساسية ، ويعطيها هويتها المميزة من حيث وصفها لطبائع الاشخاص ، واعمارهم ، ودوافعهم ، والاماكن التي يسكنون فيها ، وينتقلون منها واليها . نقرأ في إحدى القصص ان الهاتف يرن ثم نقرأ ان البطل اتجه صوب مكتبه الخشبي ، ووضع سيجارة على منفضة من الكرستال ثم تناول سماعة الهاتف بيده. أن الحيز السردي الذي يفصل بين رنين الهاتف والتقاط السماعة تشغله الوظائف الثانوية التي تعبر هنا عن مستوى معين من الحياة يعيشه البطل. نُكمل هذه الملاحظات حول المنهجية التي سنتبعها في قراءتنا الف ليلة وليلة بقولنا اذا كان صحيحاً أنّ كل قصة هي مزيج من وحدات تنتمي الى فئتين من الوظائف، الاولى اساسية والثانية ثانوية ، وموزعة تبعاً لنوعين من العلاقات الاولى توزيعية والثانية تكميلية ، لكان من الاولى لقراءة كقراءتنا تعمل على القصة أن تميز بين عدة مستويات من الوصف . لذلك ستتوقّف قراءتنا عند محطتين ، الاولى تُفنّد الوظائف وتصنّفها ، والثانية تعالج نحو هذه الوظائف في تراتبه الزمني والمنطقي.

ان الاعتبارات النظرية التي ذكرناها حول الوحدات السردية (Unités narratives) ستساعدنا على تحديد علاقة هذه الوحدات بالمدونة التي تحتويها ، بكلمة اخرى ان المعرفة النظرية تجد تبريراً لها من خلال الاعتبار القائل انه لا بد لكل قراءة من أن تبحث عن المبادىء التي تنظم المادة التي تعمل عليها ، وان تختطّ لنفسها منذ البداية لغة وصفية تسمي ظواهر المادة المدروسة وتقيم نماذج عملية(٩) قابلة للتطبيق على مواد شبيهة بالمادة التي تعمل عليها قراءتنا .

٣ – الاجراءات التركيبية

بعد هذا العرض الذي تناولنا فيه الاسس المنهجية التي تسيّر قراءتنا ننتقل الى ما سنصطلح على تسميته بالاجراءات التركيبية(١٠) أي تلك الاجراءات التي تكمُن في تحويل القصص ، موضوع الدرس من حالتها الخام كما تظهر في المدونة الى حالة منتقاة من كل العناصر الذاتية . من اجل الوصول الى الغاية التي رسمنا ، سنخلص القصص من فئة الشخص (انا انت هو هي نحن هم الخ)مستعيضين عنها بفئة العوامل(Les actants) (العامل الذات ، والعامل الموضوع ، العامل المساعد،والعامل المعاكس). وسنخلص القصص ايضاً من جميع الاشارات التي تدلّ على المكان والزمان ، كما سنخلص القصص من جميع العنــاصر ذات الصفة التوصيلية (اي تلك التي تسعى الى تطويل المحادثة) .

– ان الاجراءات التركيبية تسعى الى ترتيب نصوص القصص التي ذكرنا بشكل متناسق ، وقابل للتحليل الالسني كما تسعى الى الكشف عن العناصر التي تتكرّر بشكل دائم عبر هذه النصوص،نعني الوظائف الاساسية .

ان تحديد الوظائف الاساسية تالياً يقودنا الى بحث النقاط التالية :

١ – الى أية قاعدة يخضع ترتيب هذه الفئات، أللترتيب الزمني أم المنطقي ؟

٢ – الى أيّ حد يرتبط هذا الترتيب سواء كان زمنياً أم منطقيــاً بمستوى اعلى هو المستوى الدلالي؟

٣ – هل من الممكن ان نستهدي من خلال ترتيب هذه الفئات الى نوعية العلاقة التي تتحكم بمصير كل فئة على حدة ؟

إن هذه التساؤلات تشكل خاتمة اعتباراتنا النظرية حـول القصة . وبنيتها ، وعالمها الدلالي من خلال ألف ليلة وليلة من جهة ، وتشكل فاتحة قيامنا بالجردة الاحصائية لوظائف الاشخاص في الكتاب المذكور.

٤ – قواعد تصنيف الوظائف

ان قواعد تصنيف الوظائف تشكل في الواقع نظاماً توجيهياً يساعدنا على تحديد الوظائف وتصنيفها ، وهي تُبنى بالشكل التالي :

١ – نعتبر ان تحديد الوظيفة يتم بناء على النتائج التي تحدثها الوظيفة. والوظيفة كما اشرنا هي عمل يقوم به أحد الاشخاص ويؤثر سلباً أو ايجاباً على سياق القصة .

٢ – نعتبر أن الأسئلة التي تطرح حول هوية عامل العمل ، او فاعل الوظيفة (أهو انسان أم حيوان أم شيء) وحول اية وسيلة استخدم لانجازه (اقناع ، غش ، عنف) ومن أجل أية غاية (للمساعدة ، للانتقام للاساءة) نعتبر هذه الاسئلة كلها هامشية .

٣ – نعتبر انه بعد فرز كلّ وظيفة على حدة لا بد من تسميتها باسم مصدري (منع – قصاص) وتمثيلها بجملة قصيرة (ذهب الى الصيد) والرمز اليها بأحد الأرقام .

هذا النظام الذي فندنا قواعده يساعدنا عـلى اقامة جردة بجميـع الوظائف التي تحتويها قصص الف ليلة وليلة ، جردة نكملها من بعد، بمخططات بيانية تظهر اعمال الاشخاص وتحركاتهم ونعقب باستنتاجات تتناول بنية القصة في الف ليلة وليلة وعالم المعنى فيها .

٥ - احصاء الوظائف

١٠٥ - الوضع الاولي :

تبدأ قصص الف ليلة وليلة عامة بعرض أوليّ ، الغاية منه موْضَعة الحيـزين الزماني والمكاني (في بغداد ، عند المساء الخ) وتبيان هويات الاشخاص (امير ، وزير ، ملك ، شاب ، فتاة) والكشف عن انتماءاتهم الطبقية (تاجر ، صياد سمك ، خياط الخ) والخلقية (داه، مُخلص ، مُحبّ) . هذا العنصر القصصي كما يقول ف. بروب لا يشكل وظيفة قائمة بذاتها ، مؤثرة في السياق العام للقصة ، وانما يؤتى به كتمهيد لعقدة القصة .

ان الوضع الاولي لابطال القصة تتبعه عادة الوظائف التالية :

٢٠٥ - الابتعاد :

يتخذ الابتعاد في القصص المختارة الاشكال التالية :

- الشيخ يترك اهله من أجل التجارة (اب) .
- الامير يذهب الى الصيد (٢أ) .
- الصياد يذهب الى الصيد (٢) .
- يبتعد عن اهله ليجرب حصاناً سحرياً (٥٠) ليزور حبيبته ، ليزور بلداً سمع عنه الخ .
- مسرور يترك بيته لعله يجد من يفسر له حلماً (٤٨) .
- حسين يبتعد عن بيته كي يزور اخوانه في القصر (١٤٦) .
- الموت قد يكون احد اسباب الابتعاد (٣٢) .

٣٠٥ ـ المنـــع :

يتخذ المنع في القصص المختارة الاشكال التالية :

المنع الظاهر : لا تذهب الى الصيد (٩أ) . لا تترك البيت (٩) . لا تفتح هذه المقصورة (١٤٦) . لا تلمس الكتابات على الباب (٥٣).

المنع الضمني : ويكون بشكل نصيحة ، أو طلب ، أو أمر . الوزير يطلب من ابنه ان يكون لائقاً مع زوجته (٧) .

حسن يطلب من أمه ان تحرس ثوب زوجته (١٤٦).

الملك يطلب من وزيره ان يحضر له العبد (٤).

الملكة تطلب من البحارة ان يجدوا لها اصحاب خوابي الزيتون(١٢).

٤٠٥ ـ خرق المنع :

ان الخرق هو الوجه السلبي للمنع ، وكأن لا وجود للاول من دون الثاني . فعندما يُطلب من احدهم ان يمتنع عن الذهاب الى الصيد ، لا يلبث هذا الاخير ان يخرق ما منع عنه . وعندما يطلب من احدهم ان لا يفتح المقصورة لا يلبث ان يفتحها (١٢٣ ب) .

تجدر الملاحظة هنا الى أن خرق المنع ، ومخالفة الأمر ، أو الطلب، يمهد لدخول شخص جديد الى سياق القصة نطلق عليه اسم المعتدي .

٥٠٥ ـ التحري :

إن التحري يتخذ في القصص موضوع الدرس شكل التساؤل :

ـ اتباع الملك الازرق يسألون سيفا اذا مـــا كان هو قاتل سيدهم (١٤٥) .

ـ الملك ووزيره يستجوبان معروفاً عن اسباب غناه (١٦٠) .

في حالة واحدة ، وبدل أن يكون المعتدى هو الذي يسأل البطل نجد البطل هو الذي يسأل المعتدي (٤) .

٦٠٥ ـ الاخبار :

المعتدي يعترف في الحال . سيف يعترف انه هو القـــاتل (١٤٥) . معروف يخبر الملك عن سبب غناه (١٦٠).

ـ البطل يحصل على جواب من العبد (٤) .

٧٠٥ ـ الخداع :

هذه الوظيفة هي من فعل المعتدي الذي يخترع الأعذار للحصول على انسان او شيء يخصّ البطل أو أحد اقربائه .

ـ المرأة العجوز ترجو عزيزاً أن يأتي الى عندها لقراءة الرسالة(٩أ).

ـ امرأة عجوز تقترح على نعم ان تصحبها في زيارة الأماكن المقدسة (١٢أ) .

الوزير يطلب من معروف أن يريه الخاتم السحري (١٦٠) .

٨٠٥ ـ الخضوع :

اذا كان المعتدي يسعى في الوظيفة السابقة لاقناع البطل بأمر ما، هنا نراه يصل الى غايته .

عزيز يقبل الذهاب مع العجوز لقراءة الرسالة (٩أ).

نعم تقبل اقتراح العجوز (١٢أ).

معروف يوافق على طلب الوزير (١٦٠).

تجدر الملاحظة هنا الى ان الوظائف الثماني التي عرضناها تشكل القسم الممهد لبقية الوظائف التي تبدأ عادة مع العُقدة .

٩٠٥ ـ الاساءة :

تتخذ الاساءة في القصص موضوع الدرس شكلين :

الاول هو الاساءة بكل ما تعنيه الكلمة من معنى .

والثاني هو النقص ، وهو يختلف عن الاول في أن مبعثه داخلي ، بينما مبعث الثاني خارجي .

ان هاتين الوظيفتين ترتديان معنى مهماً داخل سياق القصة ، فهما يمدانها بالدفع اللازم للتحرك ، والسير باتجاه البناء الكامل ، .

ان الاساءة في القصص موضوع الدرس تتمحور حول النقاط التالية.

١ ـ المعتدي يخطف إنساناً أو شيئاً : الملكة زبيدة تخطف محظية الملك قوت(٨).المرأة العجوز تخطف نعم (١٢أ).كردي يخطف زمرد (٣٢). اتباع العفريت يخطفون سيف الملوك (١٤٥). الشيخ الصندلاني يخطف جميله (١٥٦) .

٢ ـ المعتدي يسرق : دليله تحتال على البغداديين وتسرق اغراضهم (١٤٢) .

٣ ـ المعتدي يسبب الاذى : البدوي يقطع شفة أخ الحلاق (٦) .

٤ ـ المعتدي يسبب الضياع : الافرنجي يختفي وبصحبته مريم (١٤٠) . جنشاه يختفي في البحر (١١٣) .

٥ ــ المعتدي يطرد أحدهم : السلطان يطرد من مملكتــه ابن نور الدين(٥). السيدة دنيا تطرد محمد من البيت (٢٣) .

٦ ــ المعتدي يترك البطل في البحر : اخوا الشيخ يقذفانه في البحر هو وامرأته (١ ب) اخوا جودر يضعانه في مركب ويتركـــانه في البحر (١٢٧) .

٧ ــ المعتدي يسحر احدهم : امرأة الشيخ تسحر زوجها وتحوله الى كلب (١ب) . العفريت يحول ابن الملك الى قرد (٣ب) .

٨ ــ المعتدي يعطي الأمر بالقتل : الملك يونان يأمر خدمه بقتـــل الحكيم دوبان (٢أ) . الملك يأمر احد مماليكه بأخذ ولديه الى الغابـــة وقتلهما (١٢) .

٩ ــ المعتدي يقتل : امرأة الخياط تقتل الأحدب (٦) . السمكـــة تخرج من البحر وتقتل شمس (١٢٣ب)

١٠ ــ المعتدي يحبس احدهم : حاكم المدينة يضع علاء الدين في الحبس (١٣) . الوزير يحبس ابنته ، الورد في الاكمام في القصر (٥١).

١١ ــ المعتدي يهدّد : العفريت يهدد التاجر بالقتل (١). الحاكم يهدّد معروف بالقتل(١٦٠). الملك يهدد الوزير بالزواج من ابنته (٥).

في بدء حديثنا عـــن الاساءة اشرنا الى نوع آخر تتمظهر فيه هذه الوظيفة الا وهو النقص ، ولكن قبل معالجتنا له تجدر الاشارة الى السبب الذي يدفعنا الى وضع الاساءة والنقص في خانة واحدة . إن الإساءة تظهر عبر أشكالها المتعددة كنقص يدخل الخلل على النظام الاجتماعي الهادىء والسعيد الذي يغشى القصة في بدايتها ، والذي أطلق عليه آنفاً اسم « الوضع الاولي » . هذا النقص من حيث هو وظيفة يستدعي وظيفة

اخرى ، هي البحث إضافة الى عدة وظائف تنتهي باعـــادة النظـــام الاجتماعي المتفكّك الى حالته الطبيعية . ما قلناه عن الإساءة يستوي بالنسبة الى النقص . فهو عبر اشكاله المتعددة (التي سنفنّدها لاحقاً) يستدعي عدة وظائف أوّلها البحث ، وآخرها تعويض النقص واعادة النظام الاجتماعي بعد أن اصابه الخلل الى حالته الاولى . من هنا قولنا ان الاساءة هي الوجه الآخر للنقص مع الاخذ بالاعتبـــار ان الإساءة يتحسسها البطل على انها من صنع المعتدي ، اما النقص فيتحسسه البطل كازعاج ناشىء عن ضياع شيء ما ، أو فقدان إنسان عزيز .

ان النقص يتخذ في القصص المختارة من الف ليلة وليلة الاشكال التالية :

١ ــ التوق الى الخطيبة او الى انسان عزيز .

ان التوق الى الحبيبة هو احد العناصر المسيطرة في القصص المختارة، وهو يشكل جزءاً كبيراً من بين الاجزاء التي يتكون منها التوق .

إن البطل قد يرى خطيبته أو يسمع عنها ، فيتولد عنده التوق الى رؤيتها ، والحصول عليها ، والزواج منها .

تاج بعد سماعه قصة دنيا وقع صريعاً بحبها (٩أ) . بلوقيا يتوق الى ملاقاة النبي محمد . (١٢٣أ) .

٢ ــ العوز :

علي بحيا حياة بائسة، المال يعوزه(١٠٢).جودر يفتقر الى المال(١٢٧).

٣ ــ فقدان شيء ما :

يفتقد الدواء (١أ) يفتقد الحجارة الكريمة (٩) يشتهي تفاحة (٤).

١٠٥ ـ التكليف :

ان التكليف يبرز كبرهة اتصال تختار القصّة إثناءها بطلها . فاذا كانت الاساءة من فعل خارجي ، وقعنا على قصة تروي حكاية البطل الضحية ، اما اذا كانت الاساءة من فعل داخلي ، اي احساس البطل بالنقص عثرنا على قصة تروي حكاية البطل البحّاثة ، او الطريد ، الا انه في كلتا الحالتين ، لا مفر للبطل من الانطلاق للبحث عن الانسان، او الشيء المفقود ، ثم استعادته .

ان التكليف يتخذ في القصص المختارة الاشكال التالية :

١ ـ خبر الاساءة او النقص ينتشر :

ـ امرأة الشيخ تخبر زوجها ان خادمته وابنه قد ماتا (١أ) .

الوزير دردان يخبر اولاد النعمان عن موت والدهم (٩) . والدة نعمة تخبر ابنها عن اختفاء امرأته (١٢أ) . أنس الوجود يقرأ على الحائط شعراً يعبر عن اختفاء حبيبته .

٢ ـ يسمح للبطل بالذهاب : الخليفة يسمح لقوت بالذهاب لاحضار حبيبته (٩أ) . قمر ينال من والدته الاذن بالذهاب الى البصرة (١٥٨) .

٣ ـ استدعاء البطل : الخليفة يستدعي احمد الدنف ويرسله لاحضار دليلة المحتالة(١٤٢). الملك عمر يستدعي ابنه بغية التحضير للحملة (٩). الملك يستدعي وزيره ويطلب منه ايجاد الفتاة النبيلة (٩أ) .

تحسن الإشارة هنا ، الى ان التكليف يُشكّل الضوء الاخضر الذي يُعطى للبطل بالانطلاق بحثاً عن مبتغاه، كما يشكل بالنسبة الى تتمة بنيان القصة، المدماك الاول من مداميكها .

١١٠٥ ـ قرار البطل :

هذه الوظيفة قلما تتكرر في ألف ليلة وليلة ، ذلك أن البطل في الليالي لا يماطل في اتخاذ قراره . بمعنى ان الفسحة الزمنية بين تكليف البطل بمهمة وذهابه قصيرة جداً ، الامر الذي يدعونا الى القول ان البعد النفسي الذي يتمتع به الابطال في بعض القصص معدوم عند ابطال ليلة وليلة (١٢) ، او بالاحرى مطابق للعمل . نقرأ في الف ليلة وليلة ان امرأة التاجر قد خطفت فينطلق زوجها في اثرها من دون ان يفكر لماذا ومن الخاطف وكيف خطفت .

اذا كانت هذه الظاهرة ، من الظواهر التي تميز الابطال عامة في الف ليلة وليلة ، فهذا لا يعني اننا لا نقع على بعض الحالات القليلة التي يأخذ فيها البطل مراجعة نفسه قبل اتخاذ قراره بالتصدي لعمل من الاعمال المسيئة اليه. الصياد إثر تهديد العفريت له يقول قبل التصدي للعفريت « انا انسان ، انا اقوى منه » (٢) . الملك سيف الملوك يراجع حساباته والوسائل المتوافرة له قبل اتخاذ قراره بالوصول الى حياة النفوس(١٤٣).

١٢٠٥ ـ الذهاب :

ان ذهاب البطل سواء أكان هذا البطل من الأبطال الضحية أو من الأبطال البحاثة عن مبتغاهم ، يتخذ وجهتين : الاولى غايتها البحث، والثانية من دون غاية ، ولكن في الحالتين يصادف البطل خلال ذهابه عدة اشخاص من الجن او من الانس يسهلون له مهماته ، بتحديد المكان الذي يبحث عنه ، او بمرافقته ، او باخضاعه لبعض التجارب التي ينال في حال اجتيازها بنجاح ، شيئاً سحرياً،او غير سحري،يساعده في استعادة ما فقده ، وفي تعويض ما احس به من نقص .

ان الذهاب في القصص يتخذ شكلين :

الاول : وهو الذهاب العادي . قوت القلوب تذهب مفتشة عن غانم (٨) .

الثاني : يتخذ شكل الهروب. زمرّد تهرب من جوان الكردي(٣٢).

ان ذهاب البطل ، او هروبه من مكان ما ، وانتقاله الى مكان آخر، ينقل أحداث القصة من الاطار الذي يتشكّل من الوضع الاولي ، والوظائف التالية له ، الى اطار جديد يتشكل من اوصاف جديدة ، تتمحور حول امكنة يجتازها البطل ، ويتوقف فيها قبل وصوله الى مبتغاه . هذه الاوصاف تذكر بأدب الرحلات عند العرب (٣) وتعكس وجهاً من وجوه الأدب الغرائبي في الف ليلة وليلة .

١٣٠٥ ـ اخضاع البطل للتجربة :

١ ـ المساعد يخضع البطل للتجربة :

ـ العفريتان يطلبان من بدر الدين الدخول الى المقصورة التي توجد فيها العروس (٥) . يُطلب من جودر أن يفتح الابواب السبعة من دون يراه اي حارس من حراسها (١٢٧) .

٢ ـ المساعد يسلم على البطل ويستجوبه :

ـ الصوت المجهول يسأل علي اذا ما كان يريد الذهاب (١٠٢) .

ـ الخليفة يسأل محمد عن حالته(٢٣) . التاجر يلتقي ثلاثة شيوخ يسأل كل واحد منهم بدوره عن سبب حزنه (١).

٣ ـ المسجون يطلب من البطل الخلاص :

ـ الجن المسجون في القمقم يطلب من عبد الله اطلاق سراحه(١٥٤).

٤ ــ المساعد يطلب خدمة من البطل .

ــ جودر يلتقي بأحد الساحرين الذي يطلب منه خدمة (١٢٧) .

ــ الملك يطلب من ابو قير ان يفتح مصنعاً (١٥٣) .

١٤٠٥ ــ مجابهة البطل للتجربة :

ان المساعدة التي يحصل عليها البطل تتخذ عدة اشكال ، فقد تكون شيئاً سحرياً (خاتماً أو عصى)أو غير سحري ،يساعده فيما بعد على ايجاد حاجته ، وتعويض نقصه ، كما يمكن ان تكون المساعدة بشكل معلومات يفضي بها المساعد للبطل . الصوت السحري يعطي علي الكنز (١٠٢) . الساحر يعطي جودر خاتماً سحرياً (١٢٧) . ابوصير يحصل من الملك على مال وافر (١٥٣) . الجني يعطي عبدالله سلّة مملــوءة بالأحجار الكريمة (١٥٤) . دولة خاتون تخبر سيف أنّه يستطيع ملاقاة بديعــة الجمال في البستان (١٤٥) . التاجر يخبر قوت ان الغريب مختبيء عنده . الطبيب يساعد نعم في ايجاد امرأته .

أحياناً، بدل ان يحصل البطل على المساعدة يحصل على العقاب(١٢٧)، (١٤٦) . إن فشل البطل امام التجربة يعيده من جديد الى البحث عن ضالته .

١٥٠٥ ــ التنقل :

بين البطل وموضوع بحثه مسافة لا بد من اجتيازها . هذه المسافة تتخذ في القصص المختارة الاشكال التالية :

التنقل بواسطة الدواب ، او على الارجل ، او بواسطة البحر او بالطيران.ابن الفاضل يسافر الى بلاد العجم مع قافلة المسافرين (١٥٩).

فتاة بغداد تسبح كي تصل الى الجزيرة (١٥٩) . العفريت يقود ابا محمد الى مدينة النحاس (١٤٠) . علي نور الدين يسافر مع البحارة الى بلد مريم (١٤٩) . عدة اشخاص يتناوبون في نقل حسن الى جزيرة الواق واق (١٤٦) .

١٦٠٥ – الصراع :

ان الصراع كوظيفة لا يظهر في القصص المختارة بشكل مميز . فهو يمتزج غالباً بواحدة من الوظيفتين التاليتين : المهمة المستحيلة ، والاضطهاد . لذلك ، قلما نرى بطل الليالي في صراع مع المعتدي ، او المسيء . مع هذا نقع في القصص على الاشكال التالية : شركان يصارع فارساً بيزنطياً (٩) . حسن يُقنع دليلة بحججه (١٤٢) .

١٧٠٥ – الانتصار :

يتخذ الانتصار على المعتدي في القصص المختارة الاشكال التالية : المعتدي يُهزم اثناء المعركة (١٤٥) . ابنة الملك تنتصر (٣ب) . دليلة تُهزم امام حجج حسين (١٤٢) . جنشاه ينتصر على اعدائه (٢٣ اب).

١٨٠٥ – تعويض النقص او الاساءة :

ان التعويض كوظيفة يشكل الذروة التي يمكن ان تصل اليها القصة عبر مسارها . ذلك ان النقص والاساءة هما اللذان يفتحان القصة على سلسلة من الوظائف تنتهي عند التعويض الذي يشكّل خاتمة القصة وحل عقدتها . كل وظيفة بعد التعويض هي عود على بدء . عود الى النقص الاساسي أو توسيع لمجراه ، وتطويل لاتجاهاته .

ان التعويض يتخذ في القصص المختارة الاشكال التالية :

١ ــ موضوع البحث نتوصل اليه بالقوة او بالحيلة :

حسن يحتال للوصول الى امرأته ، وفك رباطها (١٤٦) .

الخليفة يرسل مسرور ليعيد جميلة والصندلاني الى الخليفة (١٤٥) .

٢ ــ موضوع البحث هو نتيجة نابعة عن الوظائف السابقة :

ان البطل الذي يسمع عن جمال احدى الفتيات ، ويتعلق بها يخبر اهله عن حبه لها . ينطلق في اثرها ، وفي الطريق يلتقي بعض المساعدين الذين يدلّونه على مكانها . يتكبد مشقّات السفر ، ثم يصل اليها بعد فترة ، ويصحبها معه عائداً الى اهله . ان الحصول على الحبيبة لا يشكّل عملاً مستقلاً في بعض الاحيان ، ولكنه ينتج عن الاعمال السابقة . تاج يعثر على الملكة دنيا (٩أ) . مروزان يلتقي من جديد بقمر (١٢) ابو محمد يستعيد امرأته (٢٨) .

تجدر الاشارة هنا الى ان تعويض النقص قد يتطابق احياناً مع الحصول على المساعدة اي ١٤ = ١٨ ، اي ان الشيء الذي يحصل عليه البطل من المساعد يكون احياناً الشيء او الشخص الذي يريده ، او يبحث عنه. في بعض الاحيان يفشل البطل في الوصول الى غايته ، فيكرر المحاولة مجدّداً .

١٩٠٥ ــ العودة :

كما ان الذهاب يلي النقص ، هكذا العودة ، فانها تلي تعويض النقص ، اي حصول البطل على مبتغاه . ان اشكال العودة تتخذ في القصص المختارة الشكلين التاليين : الشكل الاول يتم بعودة البطل بوسائله الخاصة (١٣ ، ٢٨ الخ).اما الشكل الثاني فيظهر في دخول

شخص آخر يأخذ على عاتقه اعادة البطل «العفريت» (٢٨: ١٥٩، ١٠٢) الى أهله .

٢٠٠٥ ــ الاضطهاد :

ان الاضطهاد في الليالي يتخذ الشكلين التاليين : الاول يكمن في ملاحقة البطل من مكان الى آخر . الحلاق يركض وراء الشاب كي يمسك به (٥٦د) . عسكر الخليفة يطارد علي وشمس . اما الشكل الثاني فيتجلّى في اضطهاد البطل حتّى الموت . القراصنة يقبضون على عليّ ويصحبونه معهم الى ملك فرنسا كي يقتله (١٤٩) . الحاكم يحاول قتل ابراهيم (١٥٦) .

٢١٠٥ ــ الاعانة :

ان اشكال الاعانة تمثّل الوجه الايجابي للاضطهاد . فاذا كان الاضطهاد يكمن في ملاحقة البطل من مكان الى آخر ، رأينا البطل يهرب وينجو بنفسه . واذا كانت الغاية من الاضطهاد قتل البطل ، وجدنا البطل ينجو من الهلاك . الشاب يركض امام مضطهديه ويختبىء في احد المخازن (٥٦د) .

ــ علي وشمس يفران من امام جنود الخليفة (١٢١) .

في بعض الاحيان يدخل احد الاشخاص لمعاونة البطل . الوزير يخلّص تاج من الموت (٩أ) . والد ازدشير يصل في الوقت المناسب ، فيخلص ابنه من الموت (١٤٣) . ان الاعانة تسير بحوادث القصة ، او كما نسميها نحن الوظائف في اتجاهين :

الاول : اتجاه النهاية السعيدة الذي يتجسد في زواج البطل من حبيبته.

الثاني : اتجاه النهاية التعيسة الذي يتجسد في اساءة جديدة يصاب بها البطل ، الأمر الذي يعيده الى سلوك الطريق الذي سلكه سابقاً ، اي الذهاب – خضوعه للتجربة – حصوله على المساعدة – تعويض النقص والعودة الى بيته .

ان الخطوة التي تخطوها القصة للوراء هي من المتميزات السردية لقصص الف ليلة وليلة . ففي العودة الى الوراء تبدأ قصص جديدة وتتداخل أخرى في القصة الأم .

٢٢٠٥ – الوصول المقنع :

ان الوصول يتخذ في القصص المختارة الاشكال التالية :

١ – عودة البطل الى بلده (٣د) .

٢ – وصوله الى احد البلدان حيث يجد ملجأ له .

٣ – العودة العادية ، وهي تشكل معظم الاشكال التي يمكن أن نعثر عليها في الليالي .

٢٣٠٥ – الادعاءات الكاذبة :

نقع في القصص المختارة على شكلين من اشكال هذه الوظيفة . ابن صاوي يتهم نور الدين بسرقة الورقة التي تحمل توقيع الخليفة (٧) . الرجل الحكيم يدعي ان ابنة الملك هي زوجته (٥٠) .

٢٤٠٥ – اخضاع البطل لمهمة صعبة :

ان المهمات الصعبة التي تفرض على البطل تتخذ في القصص المختارة عدة اشكال :

١ – اظهار براعته : على البطل ان يجد وسيلــة ما لشفاء المريض (٥٠، ١٢، ٢أ) .

٢ – اظهار شجاعته : على البطل ان يحمل حملاً ثقيلاً (١٤٩) : أن يجلب شخصاً يصعب الوصول اليه (١٤٣) .

٣ – اظهار معرفته : على البطل ان يعرف سر حاجة معينة (١٦٠). ان يتعرّف الى صورة ما (٩أ) او لباس ما (٥) ان يعرف معنى بعض الاشارات (٩أ) .

٤ – اظهار بلاغته : على البطل ان يكون بليغــاً (٨) ، وان يحظى بلطف شخص آخر (١٦٥) .

٥٠٢٥ – المهمة الصعبة :

ان اشكال نجاح المهمات الصعبة ، تقابل اشكال المهمات الصعبــة نفسها . فالبطل ينجح في شفاء المريض وفي اعادة شخص مطلوب ، وفي التعرف الى الاشياء الخ . قد تكون هذه الوظيفة أحياناً سلبية بمعنى ان البطل قد يفشل في مهمته، الامر الذي يفرض مهمة جديدة على البطل ان يقوم بها وينجزها .

٥٠٢٦ – التعرف الى البطل :

ان التعرف الى البطل يتخذ في القصص المختارة الاشكال التالية :

١ – التعرف الى البطل من خلال اشياء تخصّه: حلقة (٩) ، حجر كريم (١٢)، خاتم ، ثياب (٥) .

٢ – التعرف الى البطل من خلال شيء ألفه (٥) .

ان الذين يتعرفون الى البطل في كلتا الحالتين هم اصحابه ، واهله ،

او اخوته.في حالة واحدة فقط يتم التعرف اليه مـــن خلال اشخاص يمارسون السحر (٣ب،١٤٥) .

٢٧٠٥ ـ التعرف الى المعتدي :

ان التعرف الى المعتدي يتخذ في الليالي الاشكال نفسها التي يتخذها التعرف الى البطل ، اذ في الحالتين محاولة لاستكشاف هوية الشخص . زمرد تتعرف الى المعتدين عليها (٣٢) . الرجل الحكيم يتم التعرف اليه امام الملك . (٥٠) .

٢٨٠٥ ـ تقنع البطل :

ان تقنّع البطل يتخذ الشكلين التاليين في القصص :

١ ـ يتزيّا البطل بزي امرأة (١٢أ) ، (١٥٧) ، (١٤٣) او بزي ساحر .

٢ ـ يبني قصراً ويتزيّا بزيّ امير (١٢٧) .

٢٩٠٥ ـ القصاص :

ان القصاص الذي يلقاه المعتدي يتخذ عدة اشكال : فقد يُحبس (٥٠) أو يقتل(١٦٠) او يُسامح على صنيعه (١٤٦) ، (١٤٢)، وفي حالات اخرى تنتهي القصة من دون ذكر مصير المعتدي ١٢أ) .

٣٠٠٥ ـ الزواج :

ان الزواج هو آخر وظيفة نقع عليها في سلسلة الوظائف التي تتألف منها القصة . والزواج يتخذ في الليالي الأشكال التالية :

١ ـ البطل يجد محبوبته ويتزوجها . علاء الدين يتزوج الخادمة(١٣) . معروف بعد ان اغتنى يتزوج ابنة الملك .

٢ ـ البطل يعد محبوبته بالزواج . جنشاه يعد الفتاة العصفور شمسه بالزواج (١٢٣ اب) .

٣ ـ في حالات اخرى نجد البطل ينال بدل تضحيته مكافأة مالية او غير ذلك (٢٨) ، (١٤٢) تتساوى مع الزواج من حيث هي وظيفة سعيدة تنهي القصة بها مسيرتها .

مع الزواج تنتهي لائحة الوظائف . هذه اللائحة تستوحي من حيث المنهجية لائحة ف. بروب. تجدر الملاحظة الى ان الوظائف التي عثرنا عليها في قصص الف ليلة وليلة ليس من الضروري ان تتمظهر في كل ـة من قصص الليالي، إذ أن كل قصة تبرز وظائفها من خلال الموضوع الذي تتحدث عنه .

نشير اخيراً الى ان مخطط الوظائف بالشكل الذي عرضنا قابل للتطبيق في مجالات عدة . في القصة كما في المسرحية، في السينما، كما في الرسوم المتحركة ، وحتى في الشعر القصصي .

حواشي تصنيف الوظائف

(١) — F. DE SAUSSURE: *Cours de linguistique générale,* Ed. Payot . Paris 1965, p 124.

(٢) راجع تحديد البنية في :

— E. BENVENISTE: *Problèmes de linguistique générale,* Ed. Gallimard 1966, p 21.

(٣) انظر تحديد مفهوم الملاءمة :

— R. JAKOBSON: *Essais de linguistique générale,* Ed. Points. Paris 1965, pp 162, 163.

— A. MARTINET: *La linguistique synchronique,* Ed. P.U.F 1965. pp 61, 62.

(٤) — R. BARTHES: «*introduction à l'analyse structurale des récits*», in «*communications*» N° 8, Ed. du Seuil, Paris 1966, p4.

(٥) — GROUPE M: *Rhétorique générale,* Ed. Larousse, Paris 1970, pp 171–172.

(٦) — L. HJEMSLEV: *Prolégomènes à une théorie du langage,* Ed. de Minuit, p 65 Sq.

(٧) انظر دراسة ر. بارت الواردة اعلاه ص ٨ — ٩ .

(٨) راجع دراسة بارت التي أشرنا اليها آنفاً ٨ — ٩ .

(٩) — C. LEVI-STRAUSS: *Anthropologie Structurale,* Ed. Plon, Paris 1958, p 311.

(١٠) — A. G. GREIMAS: *Sémantique Structurale,* Ed. Larousse, Paris 1966, p 153.

(١١) اخترنا القصص الموضوعة للدرس من كتاب :

— N. ELISSEF: *Thèmes et Motifs des Milles et une nuits,* Beyrouth 1949, p 190–204.

حيث نجد لكل قصة عنواناً ورقماً وعدد الليالي التي تحتويها ، ومكان وجودها في طبعة بولاق التي اعتمدنا عليها في الاساس .

(١٢) — T. TODOROV: *Poétique de la prose,* Ed. du Seuil, Paris 1971, p 80.

(١٣) — A. MIQUEL: *La géographie du monde Musulman,* Ed. Mouton, Paris 1967, pp 114–115.

الفصل الثاني

ألف ليلة وليلة والنمو الوظائفي

النحو الوظائفي

تمهيد ثان

لقد اعلنا منذ البداية ، ان قراءتنا لالف ليلة وليلة ستنحو منحىً ألسنياً ، في الاقتراب من نص الليالي ، ووصفه واستخراج بنياته . واعلاننا يظل هو اياه على هذا المستوى من التحليل ، بمعنى اننا ننظر الى نص الليالي كتركيب (١) قائم بذاته ، وننظر تالياً الى الوحدة المعنوية الصغرى (الوظيفة) كما تنظر الالسنية الى وحداتها الصغرى الفونام ، والمورفام والسمنتام من جهة قدرتها على الترابط والتداخل تبعاً لمحورين اساسين (٢) : الاول نظمي (Syntagmatique) والثاني استبدالي (Paradigmatique). هذا يعني ايضاً ، ان وحدتنا المعنوية الصغرى هي كالوحدة الالسنية الصغرى ، لا قيمة لها الا من خلال العلاقات التي تقيمها مع بقية الوحدات في انتظامها النظمي والاستبدالي .

ان هذا التوجه الالسني في معاينة الوحدة المعنوية الصغرى (الوظيفة)، يقودنا الى التساؤل عن ماهية القاعدة التي تتحكم في تسلسل هذه الوحدات داخل قصص الف ليلة وليلة . أهو بالتسلسل المنطقي ؟ أم بالتسلسل الزمني ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تفرض علينا استعراض نظام الوظائف في القصة الواحدة من جهة، وفي القصص مجتمعة من جهة اخرى.لذلك اقمنا مخططاً (راجعه فيما بعد) يمثل افقياً ، ومن اليمين الى اليسار، التتابع الزمني لظهور الوظائف في كل قصة من قصص الليالي،ويمثل عمودياً كل وظيفة على حدة عبر القصص مجتمعة (٣) .

ان بناء المخطط بالشكل الدي اشرنا يمهـــد للبحث ، عن السمـــة المشتركة في كل وظيفة ، أو في مجموعة من الوظائف . بحيث يستهدي في الوصول الى غايته اقتراحات بروب (٤) وغريمس (٥) اللذين يريان ان هناك مجموعة كثيرة من الوظائف قابلة للمزاوجة (couplage) .

١ – مزاوجة الوظائف

ان الوظائف التي رسمناها في مخطط (راجع هذا المخطط في مكان آخر) تترابط في شكلها الثنائي بالطريقة التالية :

١ – الابتعاد		
٢ – التحري	م	الاخبار
٣ – الخداع	م	الخضوع
٤ – النقص	م	تعويض النقص
٥ – الاساءة	م	تعويض الاساءة
٦ – التكليف	م	تصميم البطل
٧ – الذهاب	م	العودة
٨ – الخضوع للتجربة	م	مجابهة التجربة
٩ – الحصول على المساعدة	م	

١٠ ـ الانتقال	م	الوصول المقنع
١١ ـ الصراع	م	الانتصار
١٢ ـ الاضطهاد	م	العون
١٣ ـ ادعاء المسيء	م	التعرف على المسيء
١٤ ـ تقنع البطل	م	التعرف على البطل
١٥ـ الخضوع لمهمة صعبة	م	النجاح في المهمة الصعبة
١٦ ـ القصاص	م	الزواج

ملاحظة : نعني بالحرف م المخالفة او التناقض (Opposition) .

وهكذا نرى ان اكثر هذه الوظائف قابل للمزاوجة ، اما بالنسبة الى الوظيفة : الحصول على المساعدة ، فيمكن ان نزاوجها مع «النقص» نظراً لتنوع اشكال هذه الوظيفة .

٢ ـ نموذج التماثل

ان مزاوجة الوظائف بالشكل الذي قدمنا ، يعني أنّ هناك نوعاً من الترابط بين بعض الوظائف داخل كل قصة . هذا الترابط يمكن اعتباره تماثلاً (Homologie) أي علاقة نسبية بين اربع كلمات (أ:ب:أ: ب) . ان مفهوم التماثل يساعدنا على فهم بنيان الوظائف ، ومجال تحولاتها كما يساعدنا على فهم العالم (٦) الذي تمثله الف ليلة وليلة انطلاقاً من تجسيد هذا العالم في وظائف تقيم فيما بينها نوعاً من العلاقات المتميزة.

٣ ـ تصنيف الوظائف

أ ـ العقد الاجتماعي

يلاحظ لفي ستراوس(٧) في تعليق له على مورفولوجيا الحكاية عند

بروب أن هناك عدداً من الوظائف يمكن اعتبارها ناشئة عن تحولات وظيفة واحدة ، ويعطي مثلاً الخرق ، ويعتبره تحولاً للمنع الذي هو بدوره تحول لوظيفة اخرى هي الأمر . ولكن الأمر كما اشرنا ترافقه وظيفة مقابلة هي تصميم البطل ، أو بكلمة أخرى قبول الأمر .

وهكذا نجد أنفسنا تجاه تعارض مزدوج يتكوّن من أربع كلمات لها سمة معنوية مشتركة تسمح لنا بمعالجتها كعلاقة تماثل .

اذا كان $\frac{\text{الامر}}{\text{قبول الامر}}$ = ابرام العقد

فان $\frac{\text{المنع}}{\text{خرق المنع}}$ = فسخ العقد

ان نموذج التماثل يتشكل كما بينا من كلمات اربع . اثنتان تعكسان اقامة العقد الاجتماعي ، واثنتان تعبران عن فسخ العقد .

الآن اذا عدنا الى الكلمتين اللتين تعكسان إقامة العقـــد لرأينا أنّ تجسدهما في الف ليلة وليلة ، لا يبرز دائماً بشكل واضح.فقد تتحول الكلمتان ، او بالاحرى الوظيفتان ، الى وظيفة واحدة اطلقنا عليها اسم الوضع الاولي . وتحولهما الى وضع اولي ، لا يخفي هويتها.فنحن دائماً امام وضع يتكون من بطل القصة من جهة ، ومن اهله او اقاربه من جهة ثانية . بكلمة اخرى يتكون الوضع الاولي من فريقين وقعا عقداً اجتماعياً يحافظ بموجبه كل فريق على بقائه قائماً (الابن يطيع الاب حتّى اشعار آخر) .

اما اذا عدنا الى الكلمتين الاخيرتين ،اي الى الوظيفتين اللتين تعبران عن فسخ العقد الاجتماعي ، لرأينا ان فسخ العقد يتم بتخلي البطل عن وضعه الاولي ، والذهاب بحثاً عن حاجته (انظر القصص ٨، ٢٣، ١٥٥) .

اذا كان فسخ العقد الاجتماعي هو الذي يحرك القصة الى الامام في الف ليلة وليلة ، فان الزواج هو الذي يعيد من جديد ابرام العقد من جهة ، ويعطي للعقدة نهايتها من جهة ثانية . ان الزواج في هذه الحالة يتشكل كما يلي :

اذا كان $\frac{\text{الامر}}{\text{قبول الامر}}$ = ابرام العقد

فان $\frac{\text{الزواج}}{\text{القبول بالزواج}}$ = اعادة ابرام العقد

ب ـ التجارب ونتائجها

ما ان يفسخ البطل العقد الذي ابرمه مع اهله ، او مع مجتمعه ، حتى نراه ينطلق الى عالم آخر يبحث فيه عن ضالته او حاجته . ان انطلاق البطل الذي يأتي في اعقاب اساءة ما ، او نقص لا يلبث أن تعقبه سلسلة من التجارب تؤهله لاستعادة ما فقد ، او تعويض ما احس به من نقص .

هذه التجارب تتخذ الاشكال التالية :

١ ـ التجربة التأهيلية .

٢ ـ التجربة الاساسية .

٣ ـ التجربة التعظيمية .

وهي تعمل داخل القصة حسب المخططه التالي . اذا كان في كل مرة أمر يتبعه قبول الامر ، فإن الخضوع للتجربة يتبعه أيضاً القبول بخوضها من قبل البطل ، ثم تتبعها المجابهة التي تكلل بنتيجة ما من النتائج .

أ = الأمر م قبول الامر
ب = المجابهة م النجاح
ج = النتيجة.

وهو يظهر في التطبيق على التجارب الثلاث التي تحتويها قصص الليالي في الرسم التالي :

المخطط	التجربة التأهيلية	التجربة الأساسية	التجربة التعظيمية	
الأمر	الخضوع للتجربة	الامر	الخضوع لمهمة صعبة	الاضطهاد
أ – القبول بالامر – المجابهة	مجابهة التجربة	تصميم البطل الصراع	—— ——	—— ——
ب – النجاح	——	الانتصار	النجاح في المهمة الصعبة	العون
ج – النتيجة	الحصول على المساعد	تعويض الاساءة	الزواج	الزواج

هذا الرسم يستدعي الملاحظات التالية :

١ – لقد تحدّثنا آنفاً عن العقد وتحولاته الممكنة ، اما هنا فنشير الى ان عدم بروز الوظيفة التي تدل على ابرام العقد في التجربة التأهيلية : (القبول بالمهمة الصعبة) ، يمكن النظر اليه وكأنه معترف به ضمنياً .

٢ – نشير ايضاً ، الى ان الوظيفتين : الصراع والانتظار اللتين تظهران في التجربة الاساسية، تغيب واحدة منهما وهي الصراع في التجربة التعظيمية . هذا الغياب يجب ان ننظر اليه وكأنه موجود ضمنياً .

٣ ـ نشير ايضاً ، الى ان التجارب الثلاث تستتبع نتائج ثلاثاً : النتيجة الاولى هي الحصول على المساعدة والثانية هي تعويض الاساءة.أما الثالثة فهي الزواج . هذه النتائج الثلاث تختلف من حيث مضمونها الدلالي ، ولكنها تأتلف عملياً لتكون وظيفة إيجابيّة تقابل وظيفة سلبية سابقة هي الإساءة .

بكلمة اخرى ان النتائج المتأتية عن فسخ العقد ، تتجلّى في الاساءة، بينما النتائج المترتّبة على النجاح في التجارب فتتجلّى في تعويض الاساءة. من هنا يبرز الدور الوظيفي للتجارب في قصص الليالي ، من حيث هي تعمل على ابعاد الآثار المؤذية التي نتجت هي بدورها عن خرق النظام الاجتماعي السائد .

نشير اخيراً الى ان مخطط التجربة يثبت أن التتابع الزمني للوظائف ليس هو دائماً على نفس الوتيرة . فمجابهة البطل للمسيء ، أو المعتدي لا تأتي دائماً بعد الذهاب ، وخروج البطل في مهمة قد يعقبه مباشرة حصول البطل على الحاجة التي خرج من اجلها.هذا التردّد في تتابع الوظائف هو منطقي اكثر مما هو زمني، والدليل هو مخطط التجربة. حيث نجد تلازماً منطقياً بين تتابع وظائفها ، اكثر مما نجد تلازماً زمنياً .

ج ـ الحيّز المكاني والزماني للبطل

هناك اربع محطات تميّز الحيّز المكاني والزماني للبطل . هذه المحطات هي تبعاً لتصنيف الوظائف: الذهاب، الانتقال ، العودة ، والوصول المقنع .

مع الذهاب تدخل القصة في عالم جديد . فالبطل يترك أهله وبلده ،

وينتقل الى بلد آخر بحثاً عن حاجته . في طريقه الى حاجته يمرّ البطل بعدة تجارب يحصل في نهايتها على مبتغاه ، فيعود الى اهله واقاربه سالماً .

هذه المحطات تبنى بالشكل التالي :

$$\frac{\text{الذهاب}}{\text{العودة}} = \frac{\text{الانتقال}}{\text{الوصول}}.$$

هذا البناء الشكلي للفسحات الزمنية التي يتحرّك فيها البطل من — الى، وبالعكس تستدعي الملاحظات التالية :

١ — ليس من الضروري أن تحتوي كلّ قصة من قصص الليالي على الفسحات الزمنية والمكانية الاربع . فقد تكتفي القصة الواحدة باثنتين: ذهاب وعودة .

٢ — إن الفسحات الزمنية بكلماتها الاربع ،تفسح في المجال من الناحية السردية لاوصاف ومشاهد طبيعية يختلط فيها الغريب المدهش بالمخيف المفزع . وتترك المجال من الناحية الدلالية لأوصاف ومشاهد نفسية تعبر عن حدة شوق البطل لملاقاة حبيبته ، كما تعبر عن وحدة البطل وعزلته . وحدة تتخذ شكل تجارب مموّهة . ذلك ان البطل في سفره وتنقّلاته التي تتمحور حول الوظائف الأربع : الذهاب ، العودة ، الانتقال، الوصول ، يعاني المشقّات من الطرق الوعرة ، والحيوانات المتوحشة ، وقطاع الطرق ، قبل الوصول الى حاجته ومبتغاه (انظر القصص ١٣ ، ١٢٣) . ان المعاناة التي يتكبدها البطل في تنقلاته وفي خضوعه للتجارب هي التي تجعله جديراً بنيل حاجته ، وبالحصول على مكافأة او تزوج ابنة امير او ملك .

د ـ الانكار والتعرف

اذا عدنا الى العناصر التي تشكل العناصر الأساسية للوضع الاولي في القصة ، لرأينا أنها تسير في اتجاه مواز للوظائف التي تشكل العناصر الاساسية للوضع النهائي للقصة نفسها أي :

التحري م الاخبار
الخداع م الخضوع
ادعاء المسيء م التعرف الى المسيء
تقنع البطل م التعرف الى البطل

هذا المخطط يستدعي الملاحظات التالية :

١ ـ يلاحظ ان الوظائف الاولية الاربع ، تمثل النتائج السيئة التي تترتب على مخالفة البطل للعقد الجماعي الذي وقعه مع أهله وأقاربه في مطلع القصة ، وما يعقب هذه المخالفة من اساءة او نقص .

٢ ـ نلاحظ في الاتجاه نفسه أن الوظائف الاربع التي تأتي في الاخير ، تمثل النتائج الحسنة . فالمسيء يتم الكشف عنه ويقاصص ، والبطل يتم الكشف عنه ويكافأ .

٣ ـ يلاحظ أخيراً ان الوظائف الأولى تعبر عن تصرفات خاطئة يرتكبها البطل ، ينبع عنها تعرضه للاساءة وللضياع ، بينما نرى الوظائف الاخيرة تعبر عن هوية البطل الحقيقية ، من جهة انتصاره وحصوله على علامات التقدير والعظمة .

ان الانكار والتعرف يعبران في التحليل الأخير عن مفهوم دلالي يكمن في تبادل شيء أو انسان على مستوى عال من القيمة ، من يد

البطل الى يد المعتدي ، ثم من يد المعتدي الى يد البطل من جديد بعد ان يكون البطل قد قام بتجارب تجعله جديراً باستعادة ما أخذ منه . يضاف الى ذلك أنّ الانكار والتعرف ينتجان من الأساس عن الإساءة التي هي من صنع خارجي ، من صنع مسيء . اما في حالة النقص فإن الانكار والتعرف يسلكان مسلكاً آخر بمعنى أننا لا نقع في القصة على مسيء بكل ما للكلمة من معنى ، وانما نقع على اقارب للبطل يقفون حجر عثرة بينه وبين بلوغه مبتغاه .

ان معالجتنا للاتجاه الذي تتخذه الوظائف في ظهورها خلال القصة وضعتنا وجهاً لوجه امام عدة اعتبارات : اولها ان فهم الترابط بين الوظائف وما تعكس من معانٍ لا يمكن ان يفهم بعيداً عن العلاقات التي تقيمها هذه الوظائف في تمحورها الاستبدالي او النُظمي . وثانيها أنّ بروز الوظائف بشكل علامات فارقة على خط سير القصة لا يخضع للتسلسل الزمني وانما للتسلسل المنطقي الذي يربط بين وظيفة من اول القصة واخرى من آخرها . وثالثها ان القصة التي هي مجموعة من الاحداث او كما نقول من الوظائف تعبّر عن نظام من القيم بعضهم يريد الاحتفاظ به وبعضهم الآخر يحاول انتزاعه عنوة .

حواشي النحو الوظائفي

(١) انظر

— J. LYONS: *Linguistique générale,* Ed du Seuil, Paris 1970, p 57.

(٢) — J. DUBOIS: *Grammaire structurale du français, la phrase et les transformations.* Ed. Larousse, Paris 1969, p 9.

وانظر ايضاً

— *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Ed du Seuil, Paris 1972, p 173 sq.

(٣) لقد استوحينا في رسم المخطط مباحث كلود لفي ستروس حول الاسطورة
C. LEVI-STRAUSS: *Anthropologie structurale*, Ed plon, Paris 1958, p 236 sq.

(٤) انظر
V. PROPP: *Morphologie du conte*, p 194

(٥) انظر
A. J. GREIMAS: *Sémantique structurale*, Ed Larousse, Paris 1966, p 153.

(٦) انظر
T. TODOROV: «*Les catégories du récit*» in «*communication*» N° 8, Ed du Seuil p 131.

(٧) انظر
C. LEVI-STRAUSS: «*La structure et la forme*» in «cahiers de L.I.S.E, Paris, Mars 1960, Série M, p 28.

الفصل الثالث

طــواحين بيروت

والاشخاص العــوامل

(توفيق يوسف عوّاد: طواحين بيروت، دار الآداب
بيروت ١٩٧٢)

الاشخاص العــوامل

تمهيد ثالث

لقد أشرنا منذ البدء ، الى ان قراءتنا للنصوص تنحو منحى ألسنياً ، بمعنى أننا نستهدي بمقولات الألسنيّة في اقترابنا مــن النصّ ووصفه واستخراج بنياته وما تخبّىء هذه البنيات من دلالات ظاهرة أو مستترة. واشارتنا الى المنحى الالسني الذي قررنا نهجه تظل هي اياها على هذا المستوى من التحليل . بمعنى اننا ننظر الى الاشخاص في طواحين بيروت لا ككائنات نفسية (١) وانما كمشاركين (Participants) .

إنّ تحديد الاشخاص كمشاركين ، يعني أننا لا نبغي من هذا المفهوم الا بعده الألسني . ذلك ان الشخص من وجهة نظر ألسنية لا يحدد بميوله النفسية ، واستعداداته البيئية ، وخصاله الخلقية (٢) وانما بمكانته ، او بالاحرى بموقعه داخل القصة .

ان الكلام عن موقع الشخص داخل القصة ، يعني بكلمــة أخرى الكلام عن شخص يعمل عملاً ما (٣) عن شخص يلعب دوراً ما ، وبالتالي يتمّ النظر الى هذا الشخص أو ذاك كوظيفة نحويّة ولا شيء آخر .

إن تحديد الشخص بالعمل الذي يعمله ، أو الفعل الذي يفعله ، ينبع من مفهوم صرفي – نحوي ، اذ ليس هناك من وجهة نظر نحوية.فعل من دون فاعل ، أو فاعل من دون فعل . ان الفاعل النحوي على مستوى الجملة هو الذي يقوم بالفعل . وهو ذاته الفاعل الفني على مستوى القصة.

ان هذا المفهوم الالسني للفاعل ، قابل للتطبيق في مجال القصة ، ذلك ان القصة هي مجموعة افعال او بكلمة اكثر تقنيّة،بمجموعة اعمال تقوم بها جماعة من العوامل يصل عددها الى ستة وهي

العامل الذات (L'actant sujet)

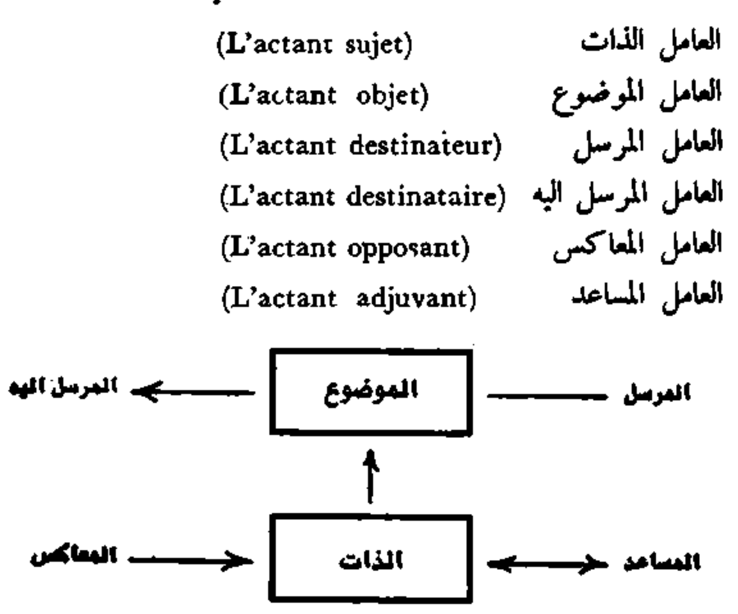
العامل الموضوع (L'actant objet)

العامل المرسل (L'actant destinateur)

العامل المرسل اليه (L'actant destinataire)

العامل المعاكس (L'actant opposant)

العامل المساعد (L'actant adjuvant)



وهذه العوامل التي تتجلّى في هذا المخطط ، موجودة في كل فعل تواصل ، أكان فنياً أم فلسفياً أم سياسياً :

فعلى صعيد الفلسفة المثالية نرى هذه العوامل تتوزع تبعاً لعلاقاتها بمفهوم التوق او الرغبة (desir) بالشكل التالي :

العامل الذات .... الفيلسوف

العامل الموضوع .... العالم

العامل المرسل .... الله

العامل المرسل اليه .... الانسانية

العامل المعاكس .... المادة

العامل المساعد .... الروح

أما على صعيد الفلسفة المادية فهذه العوامل تتوزع تبعاً للمناضل الذي يرغب في مساعدة الانسان بالشكل التالي :

العاملْ الذات .... الانسان

العامل الموضوع.......... مجتمع من دون طبقات

العامل المرسل............. التاريخ

العامل المرسل اليه......... الانسانية

العامل المعاكس.......... الطبقة البورجوازية

العامل المساعد............ الطبقة العمالية

إن توزّع العوامل بالشكل الذي قدمنا وهو شكل مستوحى من غريمس (٤) أثبت قابليّته للتطبيق على كل مجالات الحياة ، وهو يشكل في نهاية المطاف البنية الاساسية لعالم المعنى مهما تنوعت هذه البنية وتعددت من مجتمع الى آخر .

ان توزع العوامل بالشكل الذي قدمنا يتمظهر في «طواحين بيروت» لتوفيق عوّاد عبر ممثلين يجسدون عدة وظائف هي من باب التذكير : منع ، خرق المنع ، اساءة ، الخ . هذه الوظائف وراءها اشخاص يمثلونها في

النص ، او بالاحرى يقومون بها.فوراء وظيفة المنع شخص يمنع . ووراء الحرق شخص يحرق . ووراء الاساءة رجل يسيء .

ان الممثل (acteur) كما يتبين ، نصوغه انطلاقاً من وصف الوظائف التي تشكّل هيكل القصة، من دون الاخذ بالاعتبار طبيعة الممثل . فقد يكون حيواناً او انساناً او جنياً او يكون فكرة ، او شيئاً ما . كما ان صياغة الممثل لا تتم بناء على العواطف او الميول التي تدفعه الى القيام بهذا العمل او ذاك ، وانما على اساس الاعمال التي يقوم بها ، وما يترتب على هذه الاعمال من نتائج داخل السياق العام للقصة .

لكن تحديد الممثل في جزء من القصة قد يبدو سهلاً ، اما تحديده على صعيد القصة ككل فليس بالأمر السهل . ذلك ان الممثلين في القصة موضوع الدرس يشغلون دوائر اعمال متعددة (٥) . فالمعاكس في القصة كمثل على ما قدمنا يسيء للبطل ، يعاركه ، يلاحقه أي ان المعاكس كعامل بنيناه على اساس قراءتنا الكاملة للقصة، وهو يتجسد فيها من خلال عدة ممثلين تختلف هوياتهم ، ولكن وظيفتهم واحدة وهي الاساءة .

ان تعدّد الممثلين في القصة يربك التحليل ، ويجعل عملية الامساك ببنيتهم الاساسية امراً عسيراً . لذلك نلجأ الى خفض عددهم ، وتحويلهم الى عوامل كي يتسنى لنا الكشف عن البنية المذكورة ، الكشف عن عالم المعنى الذي يظللهم .

١ — فئة العامل الذات ، والعامل الموضوع :

اذا عدنا الى الاشخاص في «طواحين بيروت»، لتحققنا بسهولة من وجود العامل الذات ، والعامل الموضوع خاصة اذا أخذنا بعين الاعتبار

مضمونهما الدلالي المبني على التوق ، او الشهوة . إن العامل الذات يتجسد عادة في بطل القصة ، او بطلتها ، بينما العامل الموضوع يجسّده الشيء المفقود ، او الشخص المشتهى ، او المتاق اليه .

بناء على ما تقدم ، نستطيع القول ، ان العامل الذات في « طواحين بيروت » هو تميمة التي تسعى الى تحقيق طموحها في بيروت ، من خلال اكمال دراستها : « وكانت قد أخبرته في ما أخبرته — هل تدري ماذا اخبرته ايضاً بالخلاف بينهما وبين اخيها في شأن متابعة دروس عالية بعد البكالوريا » (ص ٢٦) . ومن خلال العلاقات التي تقيمها مع رمزي رعد وهاني الراعي . هذه العلاقات تكشف الى حد بعيد عن البعد الدلالي الذي يدور في فلكه العامل الذات تميمة.بُعد يتجلى في التجاذب الذي يعيشه هذا العامل بين رمزي رعد ، رمز الرعد الحياتي القائم على انتهاك جميع الارباب التي يقوم عليها المجتمع ، وبين هاني الراعي ، الذي يقدّس الأرباب ويشدّد على هناءة الحياة في المجتمع السوي .

نقرأ في « طواحين بيروت » :

«لم تذق تميمة النوم الا لماماً كانت تفكر في أجواء نهارها بين الجامعة والمستشفى وما انكشف لها فيه من امرها وامر هذا الاخ الذي انبثق لها مكان اخيها . تكاد لا تصدق كل هذا ، ربما كان من نسج خيالها المحموم . ولكنه واقع لا ريب فيه وها هي تتحسس ضمادة رأسها فترى العينين اللتين تبتسمان وتسمع كلمات هاني تنسكب من روحها كهذه الامطار الهادئة المرتّمة على الشباك . ترى هل يأتي في الموعد الى المستشفى » (ص ٢٨).

ونقرأ في مكان آخر من الكتاب نفسه :

« عندي شخص يا استاذ رمزي رعد معجب بكتاباتك. تفضل اشرب القهوة معنا . خفق قلب تميمة في لهفة وتهيب . الاستاذ رمزي رعد هنا في هذا البيت وصاحبة البيت تناديه باسمه الكامل ــ تأكيداً ان يأتي بنفسه » (ص ٢٩) .

٢ ــ فئة العامل المرسل ، والعامل المرسل اليه :

ان الكشف عن هذه الفئة في «طواحين بيروت» ليس بالامر السهل، ذلك ان العامل المرسل يندمج في العامل الذات ، والعامل المرسل اليه يندمج في العامل الموضوع ، لذا نجد انفسنا امام واحد من حلين .

الاول تكون فيه هذه الفئات متميزة بعضها عن البعض كما في بعض قصص الف ليلة وليلة حيث نجد في قصة « شركان » :

العامل الذات........ شركان

العامل الموضوع ..... الاحجار الكريمة

العامل المرسل اليه..... الملك عمر

العامل المرسل........ حلفاء الملك عمر

والثاني تكون فيه هذه الفئة مندمجة بعضها ببعض ، وهذا ما نجده في « طواحين بيروت » .

فالعامل الذات ، والعامل المرسل يتجسدان في تميمة ، بينما العامل الموضوع ، والعامل المرسل اليه يتجسدان في متابعة الدروس في الجامعة، وفي رمزي رعد وهاني الراعي .

ان اندماج العامل الذات في العامل المرسل من جهة ، واندماج العامل

الموضوع من جهة ثانية له وقعه الدلالي ، اذ يكشف عن السمات الفردية لبطلة «طواحين بيروت».فنحن لو استعدنا الاعمال التي تقوم بها البطلة تميمة لوجدناها كلها تتمحور حول موضوع الرغبة والتوق وليس حول موضوع اجتماعي ، يتمظهر من خلال آفة او مصيبة تهدد المجتمع ، تعمل البطلة جاهدة لتخليص ابناء مجتمعها منهما . ان اكباب البطلة على ذاتها يجعل منها بطلة فردية لا جماعية(٧)، بطلة تمثل مفهوماً اجتماعياً سياسياً يسيطر عليه مفهوم البطل الفرد – لا البطل الجماعة .

نقرأ في « طواحين بيروت » :

« كان في يدها كتاب « ارباب وعبيد » حملته معها لا لتقرأ فيه بل لتقلب مرة أخرى رسائل رمزي اليها ، وكانت تضعها بين دفتيه وبدون وعي ضمت اليها رسالة هاني الراعي ، رسالة تلقتها اليوم من دير المطل وفجأة تنبهت للأمر فتناولتها ودستها في عبها » (ص ٥٦) .

« دفتر الخرطوش

١٤ كانون الاول – اريد مكاني في الحياة قبل مكاني في المجتمع » (١٢٥) .

« تريدين ان تزوجني ؟ خذي !

وأفرغت كل شيء . الفضيحة كلها . كما هي عارية رهيبة . وسمّت حسين القموعي وسمت رمزي رعد وجرفها السيل فسمت حتى هاني الراعي » (ص ١٨٤) .

٣ – فئة العامل المساعد ، والعامل المعاكس :

ان هذه الفئة من العوامل تعتمد على الفئات السابقة ، من حيث موقعها

ثانوي (٨) داخل الاطار العام للقصة . فهي لا تدخل مجرى الاحداث الا لتقدم المساعدة للبطل ، او البطلة ، او لتخلق الصعاب التي تمنع العامل الذات ، من الوصول الى موضوع توقـــه ، او الوصول الى تعويض اساءته .

ان العامل المعاكس في طواحين توفيق عوّاد يتجلى من خلال عدة ممثلين يقومون بأدوار معاكسة للعامل الذات . فجابر أخو تميمـــة ، وصديقه حسين القموعي يمثلان دور المعاكس من حيث قيامهما بأعمال معادية للبطلة طوال القصة .

نقرأ في « طواحين بيروت » :

« فبينما كانت تميمة تقلب الامر بينها وبين امها من اين تدبران قسط المدرسة اذ بجابر يدخل الى البيت برجاً من غضب . وتتوسط امـــه لردعه عن اخته فيطرحها ارضاً فوق ابنتها . ما هاله الا كيف تجرأت « الكلبة » ، وتسكت أمها على عصيان اوامره . ولم تكتف حتى قصدت الى الجامعة ونزلت في التظاهرة ، ونامت في بيت روز خوري بحجة الجرح . « تستأهل الرجم بحجارة الارض كلها تستأهل الرصاص » ! قسط المدرسة ؟ فلتدبره من خالتها في صيدا فلتعطها امها مما تخبىء في الصدر (ص ٣٢) .

ونقرأ في مكان آخر من الكتاب نفسه :

« لم يخطىء حسين القموعي هدفه .

الضربة الاولى كانت محكمة شطب بها وجه تميمة نعور من اليسار تحت العين ، شطبة عمودية مع انحراف صوب الاذن . وضاعت الضربة

الثانية في كمها اذ اتقتها باليد فلم تصبها الا بجرح طفيف عند المعصم . لماذا لم يكمل المعتدي مهمته فيذبحها ؟ وعد بذلك في المرة التاليـــة . » (ص ١٦١) .

ان العامل المعاكس الذي يجسـده في « طواحين بيروت » ممثلان هما جابر ، وصديقه حسين القمموعي يفرض على العامل الذات ، او تميمة مواقف صعبة لا تقوى البطلة على التغلب عليها الا بمؤازرة عدة ممثلين، نطلق عليهم فئة العامل المساعد .

ان العامل المساعد كالعامل المعاكس له في «طواحين بيروت» عدة ممثلين يقومون بأدوار متعددة . فآمنة والدة تميمة ، وماري ابو خليل ، وزنوب ، يمثلن دور المساعد والمسعف من حيث قيامهن بأعمال تسهل على البطلة تحقيق موضوع رغبتها :

لنقرأ :

« حينما عادت (الأم آمنة) وجدت تميمة تبكي . لم ترها مرة تبكي. هكذا . كانت تختلج بكل اعضائها وتغطي وجهها بكفيها وتشهق .

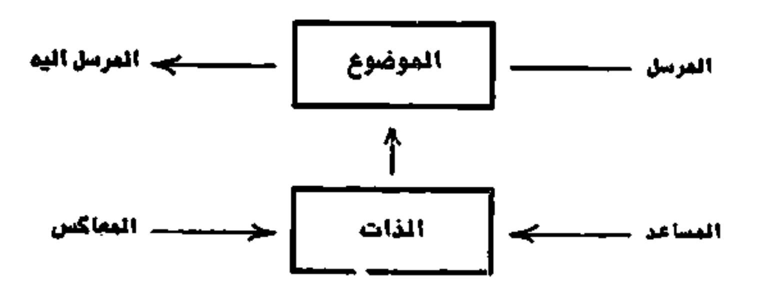
— أكل هذا من اجل القسط ؟ قومي . انزلي الى المدرسة وادفعيه . وقدمت يدها بالمبلغ» (ص ٥٠) .

ولنعاين :

«صحّ ما توقعته الأثر باق بسطع يدل على نفسه. عليها . اغطيه لك بضمادة . تقولين بثرة طلعت بوجهك الى ان يمحى . سيمحى ، اقول لك مع الوقت ، تفهمين بالحب ، سلمنـــا ، اتركي لي الطب . وكانت ماري ترعاها بمحبة وحنان ، مع فرح لا يفارقها» (ص١٧٣) .

٤ ـ نموذج العوامل في القصة :

ان تحرك العوامل داخل القصة يخضع كما اشرنا آنفاً الى مفهوم الرغبة، او بالاحرى الشهوة . الشهوة التي يبديها العامل الذات ، او البطلة تجاه العامل الموضوع ، او الشخص المرغوب فيه او المشتهى . إن مفهوم الشوق لا يسهل فهمه الا من خلال مخطط العوامل الذي يفرض ان لكل شوق مرسلا ومرسلا اليه ، وذاتاً ، وموضوعاً ، ومعاكساً ومساعد يتجلى بالشكل التالي :



هذا المخطط يكشف عن المنهج الذي بدأناه في تحـديد الوظائف (الفصل السابق) التي تتمظهر في النص من خلال ممثلين قسمناهم الى ممثلين اساسيين ، وممثلين ثانويين . لكن تعدد هؤلاء فرض علينا تالياً استحداث مصطلح العوامل لنفرق بين العامـل كمفهوم ، والممثل كشخص يقوم بأدوار متعددة تجسدها الوظائف . كي توضح المخطط الآنف الذكر وندلل على فعاليته نقيم الرسم التالي .

العوامل	الممثلون	الاشخاص	
العامل الذات + المرسل	البطلة	تميمة	
المرسل اليه + الموضوع	الشيء المتاق اليه الشخص المرغوب فيه	الجامعة رمزي رعد هاني الراعي	هاني الراعي
المساعد	المعطي	الام–الست روز ز وب–الاب–ماري ابو خليل–اكرم الجردي	اكرم الجردي
المعاكس	المسيء المعتدي	او ديت – جابر حسين القموعي	

هذا الرسم يستدعي الملاحظات التالية :

١ ـ ان تعدد الاشخاص في القصة عامة وفي «طواحين بيروت» على وجه الخصوص يربك اجمالاً المحلل ، فكان لا بد من ايجاد نموذج يستوعب هؤلاء الاشخاص ويحدّد اعمالهم .

٢ ـ ان النموذج الذي اقمنا ، ودللنا عليه بالرسم الآنف الذكر ، يؤكد هنا بعض منطلقاتنا النظرية التي تذهب الى القول انه لا بد في كل قراءة نصّ مـــن منهج نظري (الالسنية) يسهل القيـــام بالقراءة المذكورة ، ولا بد من ان يكون لهذا المنهج ادواته العملية التي تتجلى في خلق قاموس تعبيري جديد ، يعكس بشكل واضح كل خطـــوة تخطوها القراءة النصية من اول اقتراب لها في النص وحتى آخر درجة من درجات التجريد الذهني .

٣ ـ ان النموذج الذي اقمناه ودللنـــا عليه بالرسم الآنف الذكر ، يكشف عن التدرج المنهجي الذي بدأناه بمعنى اننا انتقلنا من الاشخاص في «طواحين بيروت» الى الممثلين، ثم الى العوامل ، حيث تظهر البنية الأساسية لعالم المعنى في طواحين توفيق عوّاد منتقاة مـــن الاوصاف والتكرارات والمجازات التي تخفي وراءها هذه البنية .

٤ ـ ان النموذج الذي اقمناه ودللنا عليه بالرسم الآنف الذكر يسهل علينا الكشف عن هويات الاشخاص الدلالية ، ويساعدنا على ضبط اعمالهم ، ورصد التحولات التي يمر بها البعض منهم .

٥ ـ الممثلون وادوارهم في القصة :

إن الممثلين في «طواحين بيروت» يقومون بالأعمال التالية :

أ ـ البطلة :

اذا نظرنا الى تميمة على ضوء اعمالها وليس على ضوء ما تتحلى به من خصال اخلاقية وما تكنه من مشاعر تجاه هذا الشخص ، او ذاك وجدناها تقوم بالاعمال التالية :

١ ـ تخرق الموانع

ـ تخرق الموانع التي فرضها عليها أخوها .
ـ تخرق الموانع التي فرضها عليها المجتمع (تنام مع رمزي رعد).
ـ تخرق الموانع التي فرضها عليها الدين (تعاشر هاني الراعي) .

٢ ـ تعرض نفسها للتجارب .

ـ تترك المهدية وتنزل الى بيروت .
ـ تتوظف في نقابة عمال البور .
ـ تسكن عند قواده .
ـ تعاشر الكبار والصغار .

٣ ـ تفشل في تجاربها كلها

ـ تترك امها .
ـ تترك رمزي رعد .
ـ تترك هاني الراعي .
ـ تترك الست روز .

٤ ـ ينتج عن تعرض تميمة للتجارب وفشلها في مواجهتها، الهرب من المجتمع ، واللجوء الى الفدائيين رمز الثورة المنتظرة .

نتوقف هنا قليلاً لاستكشاف ابعاد هذه الاعمال ومآلها عند بطلة «طواحين بيروت» .

في الواقع تبدو تميمة بطلة « طواحين بيروت » على ضوء الاعمال التي تقوم بها ، مثال البطلة المتمرّدة.فهي تترك أمها وحيدة في المهدية ، وتنزل الى بيروت بحثاً عن تحقيق طموحها في العلم والحياة المدنية ، ولكن بحثها الذي هو بحد ذاته خرق لقانون العائلة الريفية ، يستكمل ابعاده في خرق قوانين المجتمع البورجوازي ، القائم على العفة والطهارة ، وعلى الزواج المشروع من خلال علاقاتها الجنسية مع رمزي رعد من جهة ، وفي خرق قوانين المجتمع الديني المبني على زواج الفتاة من احد اتباع دينها ، عبر علاقاتها المتكاملة مع هاني الراعي من جهة ثانية .

ان خرق تميمة لقوانين المجتمع ليس بالخرق الكامل ، لذلك اطلقنا عليها اسم البطلة المتمرّدة ، وليس البطلة الثائرة . فهي في خرقها لقوانين المجتمع بشقيها المدني ، والديني ، وفي تعريض نفسها للتجارب تظل هذه القوانين اقوى منها .

لا شك ان الفشل هو قدر تميمة ، فهي تفشل في آمالها وفي علاقاتها ، وفي حبها الجنسي والرّوحي. وفشلها الذي يذكرنا ببطلات المآسي اليونانية ، يجعل من تميمة رمز الانسان اللبناني المعذّب الذي كلما حاول الانتفاض ، وليس التمرد طحنته قوانين المجتمع اللبناني .

تجدر الاشارة هنا الى ان فشل تميمة ليس بالفشل الكامل . انه ليس سقوطاً في قاع ليس له قرار ، لأنه يؤدي بالبطلة الى الهروب والالتجاء الى الفدائيين رمز الثورة المنتظرة .

ب ــ الشخص المرغوب فيه ، او الشيء المتاق اليه :

ان نظرتنا الى هذه الفئة من الممثلين ، هي النظرة ذاتها التي عالجنا على أساسها الفئة السابقة ، اي ان الشيء المتاق اليه ، او الشخص المرغوب فيه يحدّد اساساً من خلال تحديد دائرة الاعمال التي يقوم بها خلال القصة ، وليس بما يكنه من مشاعر ، او يتمتع به من خصال وصفات . بناء على ما تقدم نرى ان هذه الفئة من الممثلين تتمثل في :

١ ــ الجامعة

٢ ــ رمزي رعد

٣ ــ هاني الراعي

هذه الفئة من الممثلين،وهي تشغل عملاً واحداً هو المهمة الصعبة التي يتوجب على البطلة مواجهتها كي تستطيع تحقيق طموحها والحصول على مبتغاها .

ان المهمة الصعبة في «طواحين بيروت» تتجلى في الاشكال التالية :

أ ــ الجامعة : وهي حلم تميمة الاول حلم كلفها الكثير بغية الوصول اليه .

ب ــ رمزي رعد : كان عقبة في وجه تحقيق أ.   في الزواج ، من حيث انتهاكه لعذريتها .

ج ــ هاني الراعي : كان يهرب من الزواج بتميمة بالتسويف وبالاحلام ، وكانت تهرب منه لخوفها من عارها .

ان الممثل الذي اطلقنا عليه اسم الشيء المتاق اليه ، يشغل حيزاً هاماً في «طواحين بيروت» من جهة دلالاته المعنوية. فالجامعة من حيث هي

شيء متاق اليه نجرت في تميمة القدرة على خرق قوانين المجتمع الريفي والنزول الى بيروت . وتميمة بدخولها الى رحاب الجامعة عوّضت نقصاً كانت تعاني منه وهو متابعة دروس عالية . وتحقيق توقها بالانتقال من وضع اجتماعي ، الى وضع آخر . والجامعة لها بعد آخر لا يتعلق مباشرة بتميمة ، لذلك لا نتوقف عنده وانما نشير الى انه يشكل الخلفية الاجتماعية والسياسية التي يتحرّك عبرها اشخاص «طواحين بيروت» .

اما الشخص الذي اطلقنا عليه اسم الشخص المتاق اليه ، والذي يجسده كل من رمزي رعد وهاني الراعي فهو يشغل حيزاً اكبر من السابق من ناحية دلالاته المعنوية .

فرمزي رعد وهاني الراعي هما القطبان اللذان يتجاذبان اعمال تميمة. الاول بما يمثله من اعمال تنزع منزع التشرد على المجتمع في كتاباته ، وتصرفاته . والثاني بما يمثله من اعمال تنزع منزع القبول بالمجتمع على علاته من حيث أعماله وتصرفاته .

إن دوران تميمة بين رمزي رعد وهاني الراعي يجعل من بطلة «طواحين بيروت» تارة «شيطانة» وتارة «ملاكاً» ، ويسقط عنها صورة البطلة المتمرّدة التي أكدنا عليها آنفاً ليرفع بالتالي صورة البطلة المحتارة الضائعة في صخب بيروت .

ج – المعين ، والمعطي :

ان معالجتنا لهذه الفئة من الممثلين لا تختلف عن غيرها من الفئات ، فنحن ننظر اليها من خلال الاعمال التي تقوم بها ، وليس من خلال المشاعر التي تصطرع في داخلها ، او الخصال التي تتمتّع بها .

ان دائرة الاعمال التي تعبر عن الاعانة في «طواحين بيروت» تتجلى في الاشكال التالية :

« ١ – المعطي : – آمنة الوالدة تعطي تميمة ابنتها ، المال الذي خبأته للايام السوداء .

– تامر الاب يفك رهن البيت ، ويرسل المال لسد النفقات ، ودفع اقساط تميمة المدرسيّة .

« ٢ – المعين : – هاني الراعي يعين تميمة عندما وقعت امام الجامعة.

– زنوب تساعد تميمة في حياتها اليومية .

– ماري ابو خليل تساعد تميمة أثنـــاء اقامتهـــا في بيروت .

– الست روز تعين تميمة بايوائها في غرفة من غرف بيتها الكبير .

ان الممثل الذي اطلقنا عليه اسم المعين ، والمعطي يشغل حيّزاً هاماً في «طواحين بيروت» . فهو يتمثل في قيمتين أخلاقيتين، أو بالاحرى ، في رمزين يمثل الاول الامومة والثاني الصداقة .

ان الامومة والصداقة في قصتنا ليستا مطلقتين ، بمعنى ان تمظهرهما في القصة يكتسي ابعاداً محددة . فمن ناحية الامومة نرى الاعمال التي تعبّر عن هذا المفهوم الميتولوجي أساساً ، تتحدد في مجال العطاء وليس في اي مجال آخر ، أي أن الامومة ترادف العطاء وليس التضحية . وهي امومة خجولة غير مسيطرة ، وغير فعالة . ذلك ان علاقة تميمة بأمها على وجه الخصوص علاقة يشوبها الحنان ، ويداخلها العطف ، لكنها تظل أحادية الفعالية. فآمنة والدة تميمة تعاني الاحداث، وتقف عاجزة

امام ردات الفعل ، وآمنة كعدد كبير من الامهات الجبليات ينفعلن ولا يفعلن ازاء قدر اولادهم .

اما من ناحية الصداقة فنرى الاعمال التي تعبّر عن هذا المفهوم تتحدد في مجال الاعانة وليس في أي مجال آخر ، اي ان الصداقة هي رديفة الايمان وليس التضحية .

ان غياب التضحية عن مفهومي الامومة والصداقة ، في علاقتهما بمفهوم البطولة الذي تجسده «طواحين بيروت» يؤكد الفكرة التي سبقت الاشارة اليها، الا وهي ان بطلة «طواحين بيروت» بطلة فردية. اعمالها تتمحور حول موضوع رغبتها ، او شوقها ، وليس حول موضوع اجتماعي . لذلك لا تضحّي هي ولا تطلب من الآخرين ان يضحوا في سبيلها .

د ـ المسيء والمعتدي :

ان قراءتنا لهذه الفئة من الممثلين كما هي الحال في قراءة الفئات السابقة لا تركّز الا على اعمال هذه الفئة . هذه الاعمال تتجلى في الاشكال التالية :

« ١ ـ المسيء ـ أوديت تخبر جابر بأن لأخته تميمة ثلاثة عاشقين .
ـ الست روز وأكرم الجردي يعرران بتميمة .

« ٢ ـ المعتدي ـ جابر يضرب أخته في المهدية ، ويسعى لقتلها في بيروت .
ـ حسين القموعي يشطب تميمة بالموسى في وجهها .

ان العامل المعاكس الـذي يتجلى في «طواحين بيروت» من خلال

لاساءة ، والاعتداء له دلالاته . فمن ناحية المسيء ، نرى الاعمال التي تحدّد هذا المفهوم تكشف عـن خلفيات اجتماعية ، يسودها العهر والتهتك. فالست روز تدير بيتاً للدعارة ، واوديت عاشقة رجال بالجملة ، واكرم الجردي يقتني شقة عند الست روز « لمزاجه » .

اما من ناحية المعتدي فنرى الاعمال التي تحدّد هذا المفهوم تكشف هي ايضاً عن خلفيات اجتماعية يسودها التهتك والعهر من جهـة ، والحراسة الباطلة لقيم المجتمع من جهة ثانية . فجابر اخو تميمة يستدين المال ، يزوّر اقوال ابيه ، ويمضي نهاره بعد عودته من افريقيا للعرض والجاه ، وليله في الحانات والكازينو ، يعتدي على شرف زنوب ، ، ثم من حرصه على القيم الدينية والعائلية يحاول قتل أخته ، ويقتل صديقتها ماري أبو خليل .

أما حسين القموعي ، فلا يختلف كثيراً عن جابر صديقه . فهـو يتحرش بتميمة ، يعتدي عليها بالموسى ، يزوّر على الفدائيين ، يجمع التبرّعات الكاذبة ، يعاشر مومسات في شارع المتنبي ، ويحث جابر على الانتقام من اخته . لكن عندما يلقي شاعر المراهقات قصيدة في الجامعة الاميركية يقول « اعراضنا مقدسة » .

ان العامل المعاكس الذي يتجلّى في « طواحين بيروت » من خلال ممثلين على الاساءة والاعتداء ، هما جابر وحسين القموعي يكشف كما قلنا عن بعض وجوه الخلفية الاجتماعية التي تسود قصّتنا . خلفيّة تتمثّل في العهر والتهتك ، والتزوير من جهة ، وفي الحفاظ على القيم الدينية والعائلية للمجتمع اللبناني حفاظ نفاق لا حفاظ ايمان .

٦ – سكونيّة الممثلين وديناميتهم :

ان قراءتنا للاشخاص في « طواحين بيروت » اظهرت ان البعض منهم يتعدى دائرة الاعمال المخصّصة له ، اي أن المعين يتحوّل الى شخص مرغوب فيه ، والمعاكس يتحول الى مساعد . هذا التحـــول يكشف عن تعدد الادوار التي يمكن ان يقوم بهـــا الممثل الواحد (٩) تعدّد يكشف اذا حاولنا ان نستغلّه من الناحية النفسية عن فئتين من الاشخاص في « طواحين بيروت » : الاشخاص المتناسقـــون نفسياً او السكونيون . وهم الاشخاص الذين يحافظون على تطور نفسي واحد ، تتماشى فيه الاعمال والخصال الاخلاقية . والاشخاص غير المتناسقين نفسياً ، اي الديناميين الذين نراهم يتحولون من حالة نفسية الى حالة اخرى ومن اعمال تنم عن هذه النفسيات ، الى اعمال تنم عن نفسيات لم نعهدها من قبل .

لنوضح ذلك نقول :

إن هاني الراعي يغيّر دائرة الأعمال التي ينتمي اليهـــا ، الى دائرة أخرى. فنحن نراه يُعين تميمة امام الجامعة ثم نراه فيما بعد يتحول الى شخص تتوق اليه تميمة .

وان اكرم الجردي ، نراه يبدأ بلعب دور المسيء الى تميمة ايام كانت عند الست روز ، ثم لا يلبث في نهاية القصة أن يتحول الى معين يسدي النصائح ويهيىء الاجواء لزواج تميمة من هاني الراعي .

نشير في هذا المجال ايضاً الى ان البطلة تميمة لا تغير دائرة اعمالها. فهي دائماً العامل الذات. اما المسيء. كما قدمنا فهو يتحـــول الى معين ، والمعين يتحول الى الشخص المتاق اليه والمرغوب فيه .

ان دينامية الاشخاص وسكونيتهم تكشف في التحليل الاخير عن النموذج الفني الذي تتشكل منه الاشخاص في «طواحين بيروت»، نموذج مبني على مفهوم يذكرنا بقصص الكلاسيكيين حيث البخيل يظل بخيلاً والأب يظل أباً والمرأة العاشقة تظل عاشقة. لا مجال في نموذج من هذا النوع لاشخاص انصاف ملائكة أو انصاف شياطين. فهم اما ملائكة واما شياطين.

٧ – ملاحظات اخيرة حول الاشخاص :

هذه الملاحظات التي نوردها في ختام قراءتنا لطواحين بيروت منبعها الاحساس بالفشل عند ابطال الطواحين. احساس اشرنا اليه في اكثر من مناسبة وهنا نفنده.

اذا عدنا الى شخصيات القصة بالتفصيل لوجدنا أولاً بأول أنّ :

تامر	: ينتهي على فراش الموت في افريقيا ولا يستطيع تحقيق آماله في العودة الى لبنان غنياً.
آمنة	: زوجته تصاب بالفالج وتلازم الفراش في المهدية.
تميمة	: تفشل في حبها، وتفجع بوالدها واخيها.
جابر	: يقتل ماري ابو خليل، بدل اخته، وينتهي طريد العدالة.
حسين الفسوعي	: يزوّر على الفدائيين وينتحل صفة المجرمين.
زنوب	: تنتحر في محلة الرويشة.
الست روز	: تعاني سكرات الموت على فراشها من جراء الامراض التي اصابتها.

ماري ابو خليل : تنتهي مقتولة برصاص جابر .
اكرم الجردي : يفجع مرتين ، الاولى بقتل امرأته والثانية بقتل حبيبته ماري ابو خليل .
رمزي رعد : يدعو الى الانتحار في ميعة الشباب .

وهكذا نرى الاشخاص في «طواحين بيروت» يفشلون في تحقيق أمانيهم ، وطموحاتهم ، وكأنهم مصابون بلعنة أبدية تذكر باللعنة التي كانت تنزل على أبطال المآسي اليونانية .

حواشي الاشخاص العوامل

(١) انظر
— V. PROPP: *Morphologie du conte,* Ed. du Seuil, Paris 1970. p 76sq.

(٢) — R. BARTHES: «*introduction à l'analyse structurale des récits*» in «communication» N° 8 p 21.

(٣) — A.J. GREIMAS: *Sémantique structurale,* Ed. Larousse, Paris 1966, p 173.

(٤) راجع المرجع السابق .

(٥) انظر : بروب المرجع السابق ص ٩٧ .

(٦) — A. J. GREIMAS: *Du sens,* Ed. du Seuil, Paris 1970, p 253.

(٧) قارن مفهوم البطلة عند توفيق عواد وما ذكره حول هذا الموضوع ج. ديرون :
— G. DURAND: *Les structures anthopologiques de l'imaginaire.* Ed. Bordas, Paris 1969, p 183.

وانظر ايضاً ملاحظات ت. تودوروف حول البطل الاسطوري في :
— T. TODOROV: *introduction à la littérature fantastique,* Ed. du Seuil Paris 1970.

(٨) — *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Ed du Seuil, Paris 1972, p 289.

(٩) — T. TODOROV: *Poétique de la prose,* Ed. du Seuil, p 281.

الفصل الرابع

الانهـــــــــار

والسرد القصصي

(عبد الرحمن مجيد الربيعي : الأنهار ، «الطبعة الثانية»
دار العودة بيروت)

الانهار والسرد القصصي

تمهيد رابع

لقد حاولت قراءتنا الالسنية لالف ليلة وليلة، وطواحين بيروت ان تكشف عن المبادىء التي تحدّد اشكال المضمون (Formes du contenu) من دون ان تُعنى من قريب أو بعيد ، بأشكال التعبير (Formes de l'expression) . اما الآن فان قراءتنا ستعمل على تحديد اشكال التعبير بالذات ، مع العلم ان هذه القراءة لا تسعى الى الاحاطة بكل ما تطرحه اشكال التعبير من مشكلات ، وانما الى ابراز بعض الخطوط العامة التي يمكن على ضوئها فهم السرد القصصي في «انهار» عبد الرحمن مجيد الربيعي .

ان محاولة فهم عملية السرد الادبي ، في انهار الربيعي ، تنطلق من مقولات ألسنية مفادها ان نص القصة يمكن ان يعالج انطلاقاً من القول (Enoncé) ومن القول وقائله (Enonciation) (١) . بكلمة اخرى كل نص قصصي يمكن ان يعالج بدراسة الاحداث والوقائع التي يتكون منها النص، اعني البناء الداخلي للقصّة ، كما يمكن ان يعالج بدراسة

كتابة هذه الاحداث ، اعني علاقة القصاص بأحداث قصّته ، وتوجهه المباشر ، او غير المباشر الى من يكتب أي الى القراء .

ان دراسة البناء الداخلي لقصة الربيعي « الانهـــار » ، اعني ترتيب الاحداث تبعاً لمفهوم زمني معين ، يكشف عن تقنيّة الكاتب القصصية ورؤياه للأحداث المعروضة ، ويضعنا وجهاً لوجه امام فنّه القصصي .

١– اتجاه الزمن في « الانهار »

إن مشكلة الزمن في «الانهار»،تُبنى انطلاقاً من زمن الفعل النحوي، ومن العلاقة الخاصة التي تنشأ بين المتكلم ، أعني القاص ، وبين ما يتكلم عنه ، أي الاحداث والوقائع (٢) .

بكلمة اخرى ان العلاقة بين زمن الاحداث ، وزمن كتابتها تأخذ مجراها في القصة في الزمن الحاضر الذي يعود الى الوراء ، اي الى الماضي . ومن الزمن الحاضر الذي يسير الى الامام ، اي الى المستقبل . لكن اتجاه الزمن بين الحاضر ، والماضي من جهة ، والحاضر والمستقبل من جهة اخرى ، لا يسير على وتيرة واحدة ، ذلك ان القاصّ يلعب باتجـــاه الزمن ، فتارة يدخل المستقبـــل في الماضي ، وطوراً يدخل الماضي في المستقبل، ومرة ثالثة يدخل الازمنة الثلاثة بعضهـــا ببعض . ان اللعب بالازمنة داخل القصة ، كما اشرنا ، عمل جمالي بحت لا يؤثر عـــلى الاحداث ، مـــن حيث الماهيّة والوجود وانما مـــن حيث الصياغة والترتيب .

ان الازمنة في « الانهار » متعددة . فالكاتب لم يكتف بزمن واحد. وانما اختار ثلاثة ازمنة ليعرض مواد قصته .

أ ـ النسق الزمني الهابط :

في النسق الزمني الهابط ، يعرض لنا زمن الكتابة ، نهاية زمن الحكاية ، ثم ، يبدأ بالنزول تدريجياً حتى يوصلنا الى الاصل . هذا النسق نجده في الكثير من القصص البوليسية ، وفي بعض الحكايات الشعبية ، حيث نقع منذ النظرة الاولى على جريمة قتل ، فنروح نفتش مع راوي القصة عن القاتل ، من خلال اصطحابه لنا في رحلة تفتيش تبدأ بالجريمة وتأخذ في المسير نزولاً حتى تصل الى الاسباب التي دفعت القاتل الى ارتكاب جريمته .

في «الانهار» يطالعنا النسق الزمني الهابط منذ الصفحة الاولى. فالقاص أو لأقل الراوي ، لا يضعنا امام جريمة نروح نفتش معه عن مرتكبيها ، وانما يضعنا امام شخصين واحدهما ينكر الآخر ، ويطلب منا مرافقته بعودة الى الوراء لاكتشاف السر في هذا الانكار والجفاء :

« اسماعيل العماري ينكرني اذن ؟ ويسحب نظراته عني بحدة قرفة وترفّع غريب ؟ ما السر في هذا» (ص ٧) .

ان السر يكشفه راوي «الانهار» بعودة الى الوراء تبرر الجفاء والانكار يتحدث فيها عن رفقة الصديقين :

«لقد كنت له دوماً اليد والضماد. كما كنت المتلقي لكل نزواته المستبدّة . رفقة الجامعة .. والسياسة والحب ... والسكن في غرفة واحدة من غرف الحيدر خانة ... المظاهرات ... الرسم ... الليل والاحزان » (ص ٨)

ان الحوادث التي لخصها الراوي في مطلع القصة ، سنكشف تفاصيلها تباعاً من خلال العودة الى الماضي ، الى الايام التي كان فيها الراوي

صلاح كامل يعيش مع اسماعيل العماري في الحيدرخانة ، ايام كانا في الجامعة يدرسان الرسم معاً ، ويتظاهران معاً ويترعان كؤوس الحب والسياسة معاً .

ويطالعنا النسق الزمني الهابط في «الأنهار» ايضاً منذ الصفحة الاولى ، ليس من خلال زمن الكتابة الذي يروي نهاية زمن الحكاية وحسب ، وانما من خلال علامات طباعية واخرى زمانية . فزمن الكتابة الذي تبدأ به القصة والذي يتشكل من الحاضر ، يمتد من ايلول ١٩٧١ الى مارس ١٩٧٢.وهو مكتوب بكلمات مطبعيّة شديدة السواد . اما زمن الحكاية الذي يتشكل من الحاضر الهابط والنازل تدريجياً الى الماضي ، فيمتد من كانون الثاني ١٩٧٢ الى الخامس من تموز عام ١٩٦٨،وهو مكتوب بكلمات مطبعية سوادها باهت .

ان النسق الزمني الهابط في « انهار » الربيعي ليس تام التحديد كما يتبادر للوهلة الاولى. ففي القصص البوليسية او الشعبية ، كما اشرنا ، هناك سر تفتتح به القصص ، ولا نجد تفسيره الا بالعودة الى الماضي . اما في«الانهار»فالسر الذي يحوّم حول علاقة اسماعيل العماري وصلاح كامل يجد تفسيره بالعودة الى الماضي انطلاقاً من الحاضر، كما يجد تشعّباً له من خلال انطلاق الماضي باتجاه المستقبل .

صحيح أننا نكتشف سر الجفاء والانكار الذي يخيّم على علاقة الصديقين ، بعودتنا الى الماضي ، ولكننا نكتشف قصة أخرى باتجاهنا الى المستقبل ، فالنسق الزمني الهابط عند الرّبيعي نسق متطوّر تقنياً بمعنى ان هبوطه الى الماضي يوازيه صعود الى المستقبل .

الهبوط الى الماضي يكشف سر العلاقة بين الصديقين ، والصعود الى المستقبل يكشف عن قصة اخرى هي القصة التي تمتد من ايلول ١٩٧١ الى مارس ١٩٧٢ وقوامها صلاح كامل الذي يتزوج لبنانيّة ، وصلاح كامل الموظف والرسام الذي يلون ملحمة جلجامش والاب الذي ينتظر مولوداً ثانياً .

ب ـ النسق الزمني الصاعد :

في هذا النسق ، نجد توازياً بين زمن الكتابة ، وزمن الأحداث . فالأحداث تتتابع كما تتتابع الجمل على الورق بشكل خطوط. وهذا ما نراه في القصص الكلاسيكية إجمالاً ، حيث تبدأ بوضع البطل في إطار معيّن ، ثم تأخذ في الحديث عنه ، منذ نشأته مروراً بصباه فزواجه وشيخوخته وموته . وفي انهار الربيعي يبدأ النسق الزمني الصاعد في كانون الثاني سنة ١٩٦٨ :

« كانت بغداد تضمهم طلبة جاؤوها من مدن العراق المترامية ليدرسوا الرسم وفي رؤوسهم أحلام كبيرة عن الضوء والمجد وكان البلد يفور بالاحداث والتظاهرات » (ص ٢٣) .

ويأخذ النسق الزمني الصاعد بالتنامي ، فنتعرف الى العلاقة التي تربط صلاح كامل بشلة من الرفاق هم اسماعيل العماري ، وعامر الموسوي، وخليل الراضي وسعدون الصفار ، وهدى عباس وسامية سعيد الخ . ونعيش معهم في اروقة الجامعة ، وفي المقاهي ، والتظاهرات ، ودور الرسم . ونرافق صلاح كامل في حبّه لهدى عباس وفي مناجاته الفنية ، وتصوراته السياسية ونطلع على احلامه ، واحلام رفاقه ، كل ذلك وزمن الاحداث يتنامى صعوداً ويتجه من الحاضر الى المستقبل

حيث يتوقف بتوقف القصة ، اي بفشل صلاح كامل في حبه لهدى عباس .

« اكتشفت اني كنت قرداً ، وقد اديت رقصات كثيرة امام جمهور رديء .

لم توضح لي بعد !

حالة لها علاقة بقطع علاقتي مع هدى .

وهل قطعتها فعلاً ؟

نعم البارحة قررت ذلك وكنت في بعقوبه وقد اصدرت القرار هناك » (ص ٢٦).

ان ترتيب الاحداث بهذا الشكل المتصاعد او لنقل المتنامي يوازي زمن كتابتها . فكلاهما يبدأ من نقطة واحدة لا تلبث اذا عايناها هندسياً ان تتحول الى خط يمتد امامنا من اول حدث حتى انفكاك عقدة القصة اي في الخامس من تموز عام ١٩٦٨ .

ج — النسق الزمني المتقطع :

في هذا النسق تتقطع الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر الى الماضي ، او الصاعد من الحاضر الى المستقبل ، لتستقبل زمناً آخر يوسع مدة جريان الأزمنة بإقحام أحداث جديدة تشكل أحياناً قصصاً صغيرة داخل القصة الكبيرة .

في «الأنهار» يبدأ الراوي قصته عن اسماعيل العماري وصلاح كامل باستعمال الزمن الهابط ، ثم لا يلبث ان يقطع الزمن الآنف الذكر ليبدأ قصة جديدة هي قصة صلاح كامل والفتاة البلغارية تريزا بتكوفا :

« ثم أخذت أقلب رسومات دفتري ، فتوقفت عند تريزا بتكوفا وهي منطرحة على الرمل ... وبدأت بقراءة السطور الطويلة التي كتبتها عن لقائي بهـــا والتي احتلت عدة صفحات مـــن دفتر التخطيطات » (ص ١٣) .

ويوقف راوي « الانهار » قصته مع تريزا بوصول عامر الموسوي :

« ودخل عليّ عامر الموسوي صاخباً كعادته ليعيدني الى عالم المقهى والرواد والشارع وحرارة الجو » (ص ١٧). ثم يعود الراوي الى قصته مع تريزا بتكوفا في الصفحة (١٦٢) :

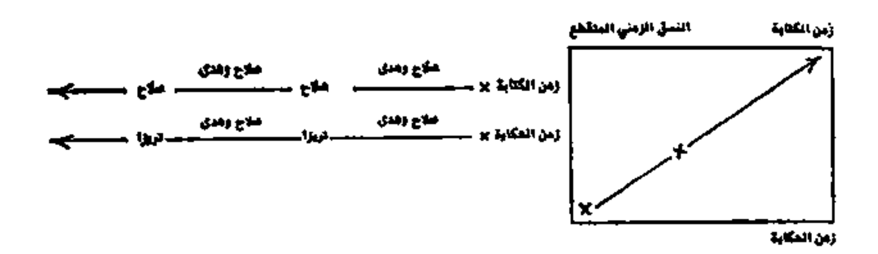
« تريزا بتكوفا ... حوى بريدي اليوم رسالة منها رسالة غير منتظرة ... رسالة مطوّلة فيها ذلك الهمس المتناغم ... وكأنني أنصت الى ثورة البحر الأسود ، وهو يهدر كإله جبار ، تريزا بتكوفا أواه » (ص ١٦٣) .

ان الراوي يقطع جريان النسق الزمني الهابط والصاعد اللـــذين يدوران حول علاقة صلاح كامل باسماعيل العماري وهدى عباس ليقحم أحداثاً جديدة تشكل قصة صغيرة هي القصة المضمّنة بالنسبة للقصة الرئيسية، قصة صلاح كامل وهدى عباس، وهي القصة المضمّنة .

ان التضمـــين (Enchassement) كشكل مـــن اشكال السرد القصصي ، يُبرز تقطيع الزمن الذي يتصاعد في اتجاه الحاضر – المستقبل او يتوارى في اتجاه الحاضر – الماضي ، ويكشف عن غنى العالم القصصي في انهار الربيعي .

ان الكشف عن الانساق الزمنية الثلاثة التي يتوسلها الربيعي في كتابة «الانهار» ستقودنا بعد رسمها في مخطط بياني الى اظهار وظائفها الجمالية.





٢ – وظيفة الزمن في «الانهار»

إن عرض الاحداث في القصة تبعاً لزمن ، أو لآخر من الازمنة التي تحدثنا عنها هو بناء جمالي بحت (٤) . بمعنى ان كاتب القصة ، او بالاحرى ، راويها عندما يتلاعب بالتتابع الزمني أو المنطقي للأحداث من حيث التقديم والتأخير والقلب والابدال والتضمين والتقطيع فانما يسعى لايجاد نوع من التأثير الفني المباشر على قرائه ومستمعيه .

إن التأثير الفني الذي تُحدثه الأنساق الزمنية يتخذ في قصة «الأنهار» الاشكال التالية :

أ ــ في النسق الزمني الهابط يبدأ التوتر الدرامي في الحال . اسماعيل العماري ينكر صلاح كامل فيأخذ هــذا الاخير بالتفتيش عن السرّ بالنزول تدريجياً من الحاضر الى الماضي حيث يكمن السر .

ان عدم التوازي بين زمن الكتابة وزمن القصة يخلق شيئاً من التشويق (Suspens) يتمظهر في ذلك التلهف لدى القارىء لمعرفة المراحل التي كان هذا السر نتيجتها .

ب ــ في النسق الزمني الصاعد : لا يقطع راوي القصة جدول الاحداث الزمني أو بالاحرى تتابعها لخلق ما يسمى بالتأزم الدرامي (Tension dramatique) ولكنه يبنيه شيئاً فشيئاً ، من خلال تركيزه على طموحات البطل او البطلة ، وعبر تضخيمه لطبيعة الاحداث التي يمكن ان يصادفانها في سعيهما الى تحقيق هذه الطموحات .

صلاح كامل يتعرف على هدى عباس ويكلف بها منذ اللحظة الاولى فيحاول صديقه ثنيه عنها لانها شريرة فلا يقبل ويطرح مشروع رهان يكمن في ترويضها (راجع ص ٤١ وما بعد) .

ان محاولة ترويض هدى عباس كما يبرزه الراوي يطرح أمامنا سلسلة من الأسئلة . هل يفشل ؟ أم ينجح ؟ سيحظى بها أم سيخيب ظنه ؟ ان مثل هذه الأسئلة لا تخلق توتراً درامياً في الحال كما أشرنا في النسق الهابط من خلال السر الذي يرتسم أمام صلاح كامل ، وانما يضعنا أمام وضع صعب . توتره الدرامي يبنى شيئاً فشيئاً مع تنامي القصة ووصولها الى النهاية .

ج ــ في النسق الزمني المتقطع : يقطع راوي القصة جدول الاحداث في تتابعها الزمني الهابط أو الصاعد . لخلق جو من التشويق مبني على فهم نهم القارىء في الوصول الى مآل الاحداث المتصارعة امامه.فراوي «الانهار» يوقف الكشف عن سر الجفاء بين صلاح كامل واسماعيل العماري ليطلعنا على بدايات قصة تريزا بتكوفا (راجع ص١٣). ثم يوقف من جديد قصة تريزا ، ليكمل عملية الكشف عن السر عبر لقاء صلاح كامل بعامر الموسوي في احد مقاهي الحمراء في بيروت .

في مكان آخر من القصة يوقف الراوي تتابع الأحداث تاركاً مآل علاقة هدى عباس بصلاح كامل معلقاً ليعود من جديد الى تريزا بتكوفا (راجع ص ١٦٢) وصلاح كامل . ثم يوقف القصة الاخيرة ليعود من جديد الى قصة صلاح وهدى (راجع ص ١٦٧) .

وهكذا نستطيع القول إن راوي «الانهار» يعمل من خلال تلاعبه بالانساق الزمنية على خلق نوع من التـــأزم الدرامي يستدعي التشويق والترغيب لدى القارىء سواء بالتركيز على عمل لم ينته بعد ولكنه ابتدأ جزئياً (النسق الصاعد) ، أو بالتركيز على عمل تام ولكنه محاطٌ بالالغاز (النسق الهابط) او بالتركيز على عمل يتجه نحو التنفيذ (التضمين) .

٣ – المفارقات الزمنية

لقد حاولنا في قراءتنا للازمنة التي يتوسلها كاتب«الانهار»في رواية قصته ، ان نبرز اشكال هذه الازمنة ، ووظائفهـــا ، لكن قراءتنا لم تتوقف الا عند الهيكلية العامة لهذه الازمنة بمعنى ان تحديد الازمنـــة الثلاثة (الهابط والصاعد والمتقطع) تمّ مـــن خلال الأطر الثلاثة التي تُعرض فيها مادة «الانهار» ولم يدخل في التفاصيل الدقيقة حيث تظهر اختراقات الازمنة بعضها لبعض .

في قراءتنا للمفارقات الزمنية سنعنى بالضبط بهـــذه التفاصيل الـــتي تتمحور في شكلين هما استرجاع الماضي واستشراف المستقبل .

أ – استرجاع الماضي :

يعتبر استرجاع الماضي وجهاً من وجوه المفارقات الزمنية ، من حيث تشكيله مجموعة من المقاطع الصغيرة تعتبر ثانوية بالنسبة للمقطع الكبير الذي تتكون منه القصة اجمالاً .

. ففي « الانهار » حيث تؤلف قصة صلاح كامل واسماعيل العماري، الهيكل الاساسي لمادة « الأنهار » والتي تُبنى على آساس الزمن الصاعد، والممتد من الحاضر الى المستقبل ، لفتات ماضوية تشكل مقاطع مـــن قصص ثانويـة تتجمع داخل القصة الأساسية وتعتبر سابقة بحدّ ذاتها ، للفسحة الزمنية التي بلغتها القصة في سردها . نقرأ في « الانهار » ان صلاح كامل وهُدى عباس يتحابان، ثم نقرأ في فصل «الحوارات الخاصة» أن هدى وصلاح كانا في السينما حيث شاهدا فيلماً لعطيل ، ثم يخرجان معاً ، وتُسمِعه هدى بأنها حذفت كلمة « سمعة » مذ عرفته . فيسأل بتهكم اذا كانت تعرفها ثم يقول :

« وكان هذا التساؤل يضع حكاياته معها في شريط طويل احداثـــه ماثلة، وساخنة بدايتها يوم دخولها الكلية حيث كان صلاح وسعدون يتشاتمان آنذاك عن رأيين مختلفين في معرض فني » (ص ٤٠) .

إن حوار صلاح وهدى حول السمعة هو حوار آني ، يدخل في صلب الزمن المتنامي مع تنامي هذه العلاقة . أما المقطع الذي ذكرنا فهو مجموعة أحداث قبْليّة للحوار تخترق الزمن الحاضر ، وترده الى الماضي .

نقرأ في مكان آخر من القصة ان هدى عباس خُطبت ، وأن صلاح عباس يعاني من هذه الخطبة في حديث له مع اسماعيل العماري . ثم اذا بالراوي يعيدنا مع صلاح كامل الى الوراء ، مخترقاً جريان الزمن الصاعد من الحاضر الى المستقبل .

« .تذكّر مدينته بكل صفاء .. إنها قريبة من بغداد ولا يستغرق الوصول اليها غير ساعتين ولكنه مع ذلك لم يزرها منذ اربعة اشهر ، ومثل في ذاكرته وجه امه واخوته الصغار » (ص ١٤٠).

ونقرأ :

« وتذكر هذا الفستان . لقد ارتدته مرة قبل هذا (ص ١٥٦) .» ولم يعلق صلاح بشيء بل عاد ثانية الى الكرسي وقعد عليه يتذكر الماضي القريب بكل عقمه وخصبه » (ص ١٦) .

ونقرأ أيضاً :

« وحاول ان يسترجع في ذاكرته خيوط علاقته معها » (ص ٢٠٠) واستخرج سيكارة من حقيبته وبدأ يدخن . ويغطس اكثر فأكثر في برك الحلم والتذكر » (ص ٢١٨).

« وجاءته وجوه اصحابه في صف طويل تقدم اوراق اعتمادها الى عالمه المعزول. خليل الراضي الهادي كالاطلال المليئة بالسحر والصلاة. ياسمين فوزي المسافرة على اجنحة الطير والخيال ... شعرهـــا العسلي المنسكب كالشلال والانحناءة الانثوية في كتفيها « هدى .. سعدون .. حسين .. وانحنى لهم موافقاً لان يدلفوا بصخبهم القديم حتى يسمعوه اصواتهم الفقيدة» (ص ٢٤٤) .

إن استرجاع الماضي ، او بالاحرى استذكاره يكثر ويتعدد في انهار الربيعي ، مؤلفاً نوعاً من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي، وتفسره وتعلله وتضيء جوانب مظلمة من احداثه . هذا الماضي الذي تكتب احداثه السابقة للنقطة التي تروى فيها القصة الآن ، ينصبّ اجمالاً ويتركز حول «أنا» الراوي . «أنا» تبرز في عيشها الحاضر والماضي فردية في معاناتها للمشاكل الاجتماعية ، والسياسية ، فردية في تصوراتها وأحلامها وقناعاتها .

ب ـ استشراف المستقبل :

اذا كان استرجاع الماضي يقوم على استيحاء أحداث سابقة للنقطة التي توصّل اليها سرد القصة فان استشراف المستقبل يكمن في استيحاء احداث سابقة للنقطة التي وصل اليها هذا السرد .

في استرجاع الماضي ، يتوقف السرد المتنامي صُعُداً من الحاضر الى المستقبل، ليعود الى الوراء. أما في استشراف المستقبل فالسرد المتنامي صعداً من الحاضر الى المستقبل ، يقفز الى الأمام متخطيــاً النقطة التي وصل اليها .

نقرأ في « الأنهار » ان صلاح وهدى يتحاوران حول السلطة في البلد وتقول هدى انها خائفة فيجيبها :

« لا تخافي ابداً.هناك احداث جديدة ستعرفينهـا خلال ايــام ، والاضراب سيبدأ في كافة الكليات » (ص ٤٤).

ان حوار هدى وصلاح هو حوار آني يدخل في صلب الزمن المتنامي مع تنامي هذه العلاقة . اما المقطع الذي ذكرنـا فيعبر عن مجموعـة أحداث ستقع عندما يبدأ الطلاب بالاضراب والتظاهر. إن استشراف المستقبل أو بالاحرى استباق الاحداث ، يُحقق قفزة متقدّمة على حساب الاحداث التي تتنامى ببطء في صعودها من الحاضر الى المستقبل .

نقرأ في مكان آخر .

«وجاءته فكرة السفر الى بعقوبة مدينة هدى وسعدون، وألحت عليه الفكرة فلم يجد كبير بأس في ان ينفذها » (ص ٢٤٥) .

هذه الفكرة التي تستبق السفر لا تلبث أن تنفذ ، ونرى صلاح في مدينة هدى وسعدون بعد فترة .

نقرأ في مكان ثالث :

« سأقدم معرضاً شخصياً مستمداً من ملحمة جلجامش ، وقد بدأت بـــذا المشروع بعد التخرج مباشرة، وقد قطعت فيه شوطاً بعيداً » ص ٢٠٦) .

ونقرأ أيضاً :

« يجب ان لا يهزمنا شيء وأن لا نطأطيء رؤوسنا . هذا ما اقوله لنفسي ، كلما اسودت الدنيا بعيني ، فالغد سيتمخض عن أحداث كثيرة تعيد ترتيب الاشياء ترتيباً صحيحاً » (ص ٣٠٦)

ان استشراف المستقبل ، أو بالاحرى استيحاءه مسبّقاً يرتبط على العكس من استرجاع الماضي عند راوية«الانهار»بذاكرة جماعية ، بمعنى ان الذاكرة القصصية التي يمكن ان ندلّل عليها بنقطة ، سهم منها يتجه صوب الماضي ، وآخر صوب المستقبل،تحمل مدلولين ايديولوجيين .

فالذاكرة التي تمتد من الحاضر الى الماضي ذاكرة فرديّة . مشاغنها فردية تتمحور حول «أنا» الراوي بكل مستوياتها : الحب ، الصداقة، التأمل ، التصورات الهموم . اما تلك التي تمتدّ من الحاضر الى المستقبل فهي جماعية ، ومشاغلها جماعية تتمحور حول «أنا» والجماعة على جميع الاصعدة . فالحب هنا تحول الى زواج وانجاب الاطفال (معنى الخصب)،والمشاغل اليومية تحوّلت الى مشروع رسم جلجامش،مشروع يمثّل طموحات الراوي الفنية . اما الهموم اليومية مـــن اكل وشرب وتطلعات ، فتحول الى هموم سياسية مرتبطة بواقع البلد وبأمنية التغيير فيه .

٤ – تقنية السرد الزمني

في دراستنا للبناء الداخلي لـ« أنهار » الربيعي تحدثنا عن اتجاه الزمن والمفارقات الزمنية. اما الآن فنكمل هذا الحديث بتناولنا لتقنية السرد الزمني من خلال العناوين التالية :

أ – الخلاصة

إن الخلاصة (Sommaire). من حيث هي شكل من اشكال السرد القصصي ، تكمن في تلخيص عدة أيام ، أو عدة اسابيع ، أو عدة سنوات في مقاطع ، أو صفحات قليلة ومن دون الخوض في ذكر التفاصيل حول الاعمال والاقوال التي تتضمنها الصفحات او المقاطع المشار اليها (٥) .

نقرأ في الانهار :

« كنت منطرحاً على ظهري ولا أدري كيف مرّت ليالي ذكرى عائلتها ، فنهضت وأسرعت الى أمي لأسأل عن أخبارها ، فأخبرتني أن الوالد قد توفي ، والبنت معلّمة في بغداد ، والأهم من كل هذا انها لم تتزوج . ولم أتوان عن أن اطلب منها الذهاب الى بغداد لتخطبها لي . وقد لبّت أمي الطلب وتمت الأمور بيسر » (ص ٨٣).

ونقرأ في مكان آخر :

« الدراسة المتوسطة أمضيتها في مكان ، والاعدادية في مكان آخر . وها هي الجامعة تلقي بي في هذه المدينة الغائرة لأدرس وأعمل عصراً في جريدة لا اؤمن بخطها . نقلت أمتعتي من غرف الحيدرخانة الرطبة الى فنادق الدرجة السادسة الى كب الارمن ... » (ص ٩٣).

إن تلخيص الاحداث بالشكل الذي تقدّم في المثلين الآنفي الذكر، يدلّك بشكل واضح على الخلاصة ويتبدى أكثر وضوحاً في المثل التالي حيث تبرز وظيفةُ الخلاصة من الوجهة السردية .

«كنا يومذاك مجموعة من الحفاة يلفظنا كل صباح زقاق عامر بالوحل والوباء . يحمل كلّ منا قطعة خبز وحفنة من التمر الرخيص في كيس من الخيش المهلهل قاصدين مدرستنا . وجوهنا جافة . والكدمات تملأ اجسادنا الضامرة ، وفي المدرسة كنــا نراهم أولئك الناعمين الذين توردت خدودهم ، واكتسوا بثياب أنيقة وتدلت خصلات شعرهم على جباههم ، كانوا قانعين بصورة غريبة . وقد اتفقنا آنذاك على ان نذلّ ترفهم وندمي وجوههم .. ونعفّر شعرهم اللماع بالوحل.وبرزنا في الرياضة . لم يستطيعوا مقاومتنا بأجسادهم الناعمــة كأجساد النساء وحتى في الدروس تخطيناهــم ايضاً وتركناهــم يلهثون وراءنا» . (ص ٢١٧) .

ان الوظيفة الاساسية التي تشغلها الخلاصة ، كما يبدو ، من هذا النص ومن النصين السابقين له هي السرد السريع للاحداث الماضية . فراوي«الانهار»بعد ان اشركنا في الاهتمام بأشخاصه عبر أحداث آنيّة يرجع الى الوراء ليعطينا لمحة عن ماضيهم (٦) . لمحة تفسر من الوجهة الدلالية العمق النفسي والاجتماعي للأعمال التي يقومون بهــا الآن ، ويطمحون الى تحقيقها في المستقبل .

ب ـ الوقف :

يمثل الوقف (Pause) الوجه الثاني من أوجه تقنيّة السرد الزمني . وهو يتشكل من وقف الاحداث المتنامية الى الامام ، او كما نقول في الالسنية وقف الاعمال بغية التأمل في مشهد أو شيء ما .

إن الوقف عند الربيعي قليل بالنسبة للاشكال الاخرى التي تكوّن تقنيّة السرد الزمني ، ذلك ان الذاكرة القصصية عند راوي الانهار ذاكرة عمليّة ، وليست ذاكرة تأملية . بمعنى أن الصورة الطاغية للسرد القصصي هي صورة الحدث المتحرك ، والمحرّك ، وليست الصورة الثابتة لحدث مرّ ، يتذكّره راوي الأنهار ويمعن في تذكره ، والتأمل في جوانبه والعيش بوحيه .

نقرأ في « الانهار » :

« وأخذت استعرض الصور التي اتخذتها عن الملحمة وكنت قد رصفتها على الحائط وتأملتها بتفحص دقيق . وكأنها ليست لي ، وانتشيت وانا اراقبها من وراء دخان سيكارتي ، وكأنني أنفذ الى اعماقها ، واوغل فيها بعيداً وامتلأت بالرضى . لقد رسمت بدمي وعيني . رسمت بقلبي ومشاعري وفكري لا بيدي فقط كما يفعل الكثير من المعاصرين لي » (ص ٥٣).

ونقرأ في مكان آخر من « الانهار » :

« وكان صلاح يواصل النظر الى وجهها الابيض بشغف آنذاك وقد توسط شعرها مفرق قسمه الى نصفين كل نصف أحالته الى ضفيرة ، رمتها على صدرها كسيفين يذودان عن حماه العالي . وعندما التقت نظراته الشبقة بنظراتها خفضت رأسها وأنشأت تحدّق الى الأرض وكأنها تبحث عن شيء أضاعته بين الدّغل . وانتبه الى انسراحه مع عالم الرغبة فقال : » (ص ٧١) .

ونقرأ في مكان ثالث من « الانهار » :

«وكان ضوء النهار على وشك الانحسار، وما زالت منه بقية على

أسيجة الدور ، والفنادق على الجانب الآخر من الشارع ، وعلى رؤوس الاشجار التي تواجهه كذلك . وتعذّر عليه أن يواصل قراءة ملامحها، وهي تسكب كلماتها الشاكية في أذنيه » (ص ٢٠١) .

هذه المحطات التأملية في الأشياء والاحداث قلما تكثر او تتعدد في انهار الربيعي ، ذلك ان الذاكرة القصصية عند راوي القصة هي كما اشرنا ، ذاكرة حدثيّة وليست ذاكرة صوريّة . بمعنى أن السمة المسيطرة على قصة الانهار هي سمة الاحداث المتحركة دائماً باتجاه ، او بآخر . فعين الراوي تُتابع الاحداث المتنامية صعداً او هبوطاً من الحاضر الى المستقبل،او من الحاضر الى الماضي ، من دون ان تؤخذ بحدث ، او مشهد او شيء يهيمن عليها ويخلب انتباهها .

ج ـ الحذف :

يشكل الحذف (Ellipse) الوجه الثالث من الحركة السردية التي تسيطر على انهار الربيعي . والحذف من حيث هو شكل من اشكال السرد القصصي ، يتكون من اشارات محددة او غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الاحداث في تناميها باتجاه المستقبل ، او في تراجعها نحو الماضي .

والاشارات الزمنية منها الظاهر مثل «وقضت عشر سنوات» او «وبعد مرور سنتين» او «بعد عدة اسابيع» . ومنها الضمني ، او الافتراضي حيث ينتقل بنا الراوي من فترة زمنية الى فترة اخرى من دون تحديد الوقت الذي استغرقته هذه الفترة .

تقرأ في «الانهار» :

«لقد عاشرتكم اربع سنوات، في السكن والدراسة» وحديثكم لم

يتبد أيضاً ولكن الى أين وصلتم ؟ ها هي السنة الاخيرة على وشك ان تنقضي لتعودوا الى مدنكم » (ص ١٥٠) .

ونقرأ في مكان آخر من « الانهار » :

« ولكن بمرور الايام والتجارب ادركنا أن الخطأ باق ، ولن ينتهي عند هذه الحدود . وفي ليالي الشتاء الطويلة عندما تكون اجسادهم آمنة في افرشتها الدافئة ، كنا نجوب المدينة بتحدٍّ وارتجاف مسطرين على الجدران شعارات الاحتجاج » (ص ٢١٨) .

ونقرأ أيضاً .

« كانت الساعة تقترب من منتصف الليل ولم اشعر بحاجة الى النوم. فقد انفقت فترة ما بعد الظهر كلها فيه . وتركت الكتاب جانباً وفتحت الراديو الكهربائي الكبير الذي يرتكز فوق منضدة واطئة » (ص ٢٣٠)

بالاضافة الى هـذه النصوص نجد في « انهار» الربيعي نوعاً من العلامات الزمنية التي تحدّد تعاطي راوي « الانهار » مع الزمن . ففي كل فصل من فصول الكتاب تاريخ يشير الى الشهر ، او الى اليوم من ايام الشهر ، او السنة . هذه التواريخ التي تسير في خطين متوازيين ، الاول يمتد من ايلول ١٩٧١ الى ٢ آذار ١٩٧٣ ، والثاني من كانون الثاني ١٩٦٨ الى ٥ تموز ١٩٦٨ تعبّر الى حد بعيد عما سمّيناه بالحذف. فراوي « الانهار » مع انه احياناً يعين الزمن الذي تدور فيه الاحداث، نراه احياناً أخرى يقطع هذا الزمن ويحذف منه ما يشاء ويضعنا وجهاً لوجه امام احداث جديدة لا يُفسر لنا دواعيها .

إن الحذف الزمني عند الربيعي وان كان لا يشكل حركة اساسية من حركات السرد القصصي ، فانه يعكس مدى معاناة راوي«الانهار» لثقل الزمان وبصماته .

د ــ المشهد :

يؤلف المشهد (Scène) الحركة الرابعة والاخيرة من حركات السرد القصصي في انهار الربيعي . والمشهد من حيث هو شكل سردي يناقض الخلاصة اساساً . ففي الخلاصة مرور سريع على الاحداث ، وايجاز مركز لمضمونهـــا . اما في المشهد فالاحداث تتوالى بكل تفاصيلهـــا وأبعادها . بكلمة اخرى في الخلاصة قيمة الاحداث جانبية ، وابرازها له صفة تبريرية تعليلية . اما في المشهد فالاحداث أساسية ، وابرازها له صفة تأسيسية لمسار القصة .

في « انهار » الربيعي يسيطر المشهد على كل الحركات السرديـــة . فالخلاصة قليلة نسبياً ، والوقف موجز جداً . اما الحذف فبرهات زمنية اكثر مما هي قصصية . بكلمة اخرى يشكّل المشهد العمود الفقري لأنهار الربيعي . فالقصة تتكون من عدة مشاهد تحمل العناوين التالية ــ مشهد الجامعة ــ مشهد المقاهي ــ مشهد الرسم ــ مشهد الاضرابات ــ مشهد الحب .

نقرأ في « الانهار » :

« استقر خليل الراضي جوار صلاح عندما رآه يدخل الكلية ويأخذ له مكاناً قصياً في حديقتها . وكان صوت المطارق وهي تدق اللافتات يعلو ممتزجاً بضوضاء الطلبة واحاديثهم الصباحية الصاخبة .

قال خليل الراضي :

كلية التربية محاطة بالدبابات ومهددة بالقصف اذا لم ينته الاضراب .

ورد صلاح بقرف .

سلطة غيبيّة تقصّر من اجلها . ستضرب كل الكليات والمعاقل ايضاً »
(ص ٦٤) .

ونقرأ في مكان آخر من «الانهار» :

« ثم سألتني :

ـ لم أقرأ اسمك في دليل المعرض ؟

أجبتها وأنا املأ صدري بنفس جديد من سيكارتي :

ـ أعدّ مفاجأة فنية هائلة .

ـ وما هي ؟

ـ سأقدم معرضاً شخصياً مستمداً من ملحمة جلجامش وقد بدأت هذا المشروع بعد التخرج مباشرة وقطعت فيه شوطاً بعيداً » (ص٢٠٦).

ونقرأ في مكان ثالث من « الانهار » :

« وسألته مداعباً :

ـ ما هي ؟

ـ لا شراب لا تدخين .

وكان يعدّد بأصابعه ، فقاطعته .

ـ ولا حب ؟

وبدا عليه الاحراج امام تعليقي فنطق بهمس وهو يصطنع الضحك :

ـ لم ارتدع عن تجربتها معك .

وتابع قبل ان اعلق على كلامه :

ـ وكأنها تنتظر مني ان أتركها حتى تقيم علاقة مع طالب اردني في قسم المسرح . ولم تمكث هذه العلاقة الا اياماً أقامت بعدها علاقة اخرى مع زميل لها في الصف وهكذا » (ص ٢٣١) .

هذه المشاهد التي أتينا على ذكرها تشكل الحركة السردية الأساسية من بين الحركات الاخرى التي تكوّن تقنيات السرد القصصي في «انهار» الربيعي ، وهي ان دلت على شيء ، فانما تدل على النزعة القصصية الممسرحة التي نهجها الربيعي ، نزعة تتمثل في تحريك الحدث بالشكل المسرحي ، حيث تغدو الكلمة صورة والفعل صورة والزمن صورة . صورة تحيطها تقنيات مفسرة لجوانبها ولأبعادها من دون طغيان أو زيادة. صورة أو لأقل مشهد حياتي أكثر مما هو مشهد مسرحي ، يمثل صراع فريق من الطلاب حول الحب والفن والسياسة .

حواشي السرد القصصي

(١) — *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* T. TODOROV. O. DUCROT: Ed. du Seuil, Paris 1972 p 405 sq.

(٢) — GROUPE M: *Rhétorique générale,* Ed. Larousse Paris 1970, p175.

(٣) انظر المرجع الاول ص ٣٩٨ .

(٤) — B. TOMACHEVSKI: «*thématique*», in «*théorie de la littérature*», Ed. du Seuil, Paris 1965, p 269.

(٥) — G. Genette: *Figures* III, Ed. du Seuil Paris 1972, p 130.

(٦) انظر ما ذكره المرجع الآنف الذكر عن :

— PH. STEVICK: *the theory of the Novel,* New york, 1967, p 132.

الفصل الخامس

بقايا صور والرؤيا القصصية

(حنا مينه: بقايا صور «الطبعة الثانية»
دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٨)

بقايا صور والرؤيا القصصية

حميد خامس

ان قراءتنا لبقايا صور تسير في خط مواز لقراءتنا الآنفة للانهار . بمعنى ان مقولاتنا الالسنية التي تسير خط القراءة ستركز على تحديد اشكال التعبير في بقايا صور ، وليس على اشكال المضمون . وتحديد اشكال التعبير في « بقايا صور » سيُبنى اساساً علـى كشف ما يسميه علماء الالسنية الرؤيا القصصية (Vision Narrative) .

ان الكلام الأدبي ، هو ككل كلام، واقع ألسني قابل للدراسة. هذا الكلام بتجسده على الورقة أو أية وسيلة اخرى يعكس بصمات قائله ، ويحدّد المخاطب الذي تتوجه اليه انا القائل(١) . إن الحوار بين المتكلم (القاص) والمخاطب (المستمع او القارىء) يكشف عن اللبس الذي يخيم على كل كلام ادبي ، من حيث تأكيد هذا الكلام احياناً على هوية القائل ، واحياناً اخرى على هوية الاحداث المرويّة (٢) .

ان الرؤيا القصصية بناء على ما تقدم تنبع من مفهوم القول (Enoncé) وقائل القول (Enonciation) وترتبط مباشرة بالبناء الداخلي لقصة

« بقايا صور » وخاصة ذلك الجانب من البناء الذي يتمحور حول العلاقات التي يقيمها الراوي مع اشخاص قصته ، من حيث العرض والتمثيل ، ومن حيث استعمال هذا الاخير لبعض الوسائل ، او التقنيات التي يتواصل فيها مع قرّائه .

ان استعمال الراوي لبعض التقنيات السردية لتلخيص بعض الاحداث ، او التأكيد على بعض الوقائع ، او التعليق على بعض المظاهر ، او المشاهد ، او تقديم او تأخير بعض العناصر المشوقة ، تكشف عن حضور الراوي او غيابه طوال سرد القصة، وتبرز مسألتين من مسائل الفن القصصي ، وهي كيف نكتب ؟ ولمن نكتب (٣) .

ان الاعتبارات النظرية التي قدمناها تساعدنا على دراسة احد اوجه اشكال التعبير في « بقايا صور » لحنا مينه اعني الرؤيا القصصية .

أ ــ أنا الراوي :

ان المشكلة التي نعالجها هنا تكمن في محاولة جلاء هوية الراوي ، أو الرواة الذين يروون « بقايا صور » من جهة ، وتحديد موقع كل راوٍ بالنسبة للآخر من جهة ثانية .

نعتبر كبداية، ان هناك عدة رواة يروون «بقايا صور». فالكاتب الذي يمضي اسمه تحت اهداء الكتاب « الى مريانا ميخائيل ذكور ، امي . حنا » يعتبر الراوي الاول ، وهو الوحيد الذي يكشف عن هويته في مستهل القصة . لكن هنا ، علينا ان لا نخلط بين الراوي الاولي الذي هو القاص ، وبين الرواة الآخرين الذين هم اشخاص خياليون يتقمص فيهم القصاص من دون ان يصير هو اياهم (٤) .

ان القاص أوكما سمّيناه الراوي الاولي الذي يكشف عن هويته بامضاء اسمه «حنا» يطلّ علينا في الصفحة الاولى من القصة ، من دون اسم ، ولكن برسم ياء المتكلم التي يريدها رمزاً لحضوره الكلي ، في القصة التي سنروى من الصفحة الاولى وحتّى النهاية .

ان ياء المتكلم التي تبرز منذ الصفحة الاولى :

« كانوا يخرجون بأبي المريض على محمل وكانت امي تبكي وراءه » (ص ٥٣) .

هي ياء جمالية ، اكثر مما هي ياء واقعية ، مرتبطة بهوية القاص . فالقصة التي تُروى بصيغة المتكلم ، هي ثمرة اختبار جمالي واع اكثر مما هي علامة على بوح الكاتب ، او اعترافه (٥) .

اذن ان ياء المتكلم هنا هي ياء الراوي الثاني الذي سيأخذ على عاتقه رواية بقايا صور من البداية حتّى النهاية ، في حديثه عن نفسه :

« في هذه الدار ولدت. وقد ضاع تاريخ مولدي رغم ان ابي احتفل به بتوزيع طبق المشبك الذي كان يصنعه ويبيعه كل يوم ، وان امي الصغيرة ابتسمت للنبأ ، لاني الصبي الوحيد بعد ثلاث بنات والصبي الذي سيبقى وحيداً ، لان اخوته اللاحقين سيموتون الواحد تلو الآخر ، بالملاريا والتفوئيد والجدري وفي حال من الفقر تبلغ حد الجوع »(ص٥٤).

او في حديثه عن ابيه :

« هذا الأب الطيب ، الذي لا يتكلم في فضول ، ولا يسأل عن طعام ، او كساء ، ويجابه الموت بما يشبه انتفاء حاسة الخوف ، ويرفض الضيم باندفاع من لا يحسب حساباً للعواقب ، يهون في حال السكر

يصبح رخواً كقطن امام زجاجة عرق وضعيفاً محكوماً بشهوته امـــام امرأة » (ص ١١١) .

أو في حديثه عن امه :

« تعطيني يدها فألمسها . حارة ! الحمد لله انها حارة لن تموت امي اذن لن تسكت فلا تتكلم ابداً ، انا لن ادعها تسكت فلا تتكلم ابداً سأبقيها حارة ولو اصبحت باردة سأشعل النار وادفئها فتعود حارة ومن اجل ذلك جمعت حطباً . صرت اجمع الحطب وفكرت ان تلك الفتاة لو جمعت الحطب وأشعلت النار فأدفأت يد امها لظلت حارة ولظلت تتكلم . وقد لاحظت امي تصرفي هذا وفهمته فأخذتني في حضنهـــا وقبلتني » (ص ٢٤٧) .

ان الراوي الثاني الذي يروي بصيغة المتكلم ليس هو الراوي الاول والاخير في «بقايا صور»،وانما هناك راو آخر هو الراوي الثالث الذي يروي بصيغة الغائب ، كلما توقف الراوي الثاني عن التكلم بصيغة المتكلم ، اي عندما لا تكون الاحداث المروية متعلقة مباشرة بالراوي الثاني او الراوي الاصيل .

نقرأ في « بقايا صور » :

« وحين صارت لكرياكو سيارة الفورد ، انشغلت الحارة بهـــا . كان زمورها المطاطي المعلق عـــلى جانبها لا يهدأ . والرجال والنساء يدورون حولها متعجبين . وقد ركبتها الكرياكية مع زوجها في نزهة على البحر ، وكفت ذلك اليوم عن شتائمها ، وتحدثت طويلاً عـــن العربة التي تمشي بدون حصان ، وبدون طقطقة كأن الراكب يجلس على مخدة من ريش النعام » (ص ٦٩) .

ونقرأ في مكان آخر من القصة نفسها .

« وكعادته عند الرجوع الى البيت بدا منكسراً نادماً لاعناً الظروف التي عاكسته ، والمرض الذي اقعده ولم تقل الام شيئاً . هي تعرف ألاّ فائدة من الكلام ، وانه لم يكن مريضاً ولا معاكساً من الظروف ، انما نسي في اللامبالاة والسكر انّ له زوجة واولاداً (ص ١٤٠) .

ونقرأ في قصة حنا مينه موضوع التحليل :

« تقصّد السير بمفرده ليلاً . لم يكن يحمل بندقية اكتفى بجسده . وفي اليوم التالي للحادث ، طلب المختار والهيئة الاختيارية وبعض الوجوه ، وجعلهم ينتظرون حتى فرغ من عشائه وترتيب شؤون عساكره ، ثم خرج اليهم عبوساً صموتاً ، منذراً بغير كلام » (ص ٣٣٩) .

اضافة الى الراوي الاول والراوي الثاني والثالث هناك راو رابع هو الام .

ان الراوي الرابع الذي هو الام ، يأخذ على عاتقه قسطاً لا بأس به من قص الاحداث . فالام الراوية تكشف للطفل الراوي أوجهاً متعددة من اوجه الحياة واسرارها : تقول الام الراوية « كان خالك يا بني رجلاً بين الرجال مرحاً كريماً وشجاعاً كما في الحكايات . كان محبوباً من الجميع ومن الموت ايضاً . احبه الموت فأخذه . وكنت صغيرة بعد وبقيت بعده ، وبعد خالتك مقطوعة من حجر ، وحيدة غريبة في بلاد يضيع فيها الناس من الحرب والهجرة » (ص ٦٠) .

وتقول الام الراوية في مكان آخر :

« ابوك يا بني لم يفاجأ. كان معتاداً على قطع الجبال على النوم دون

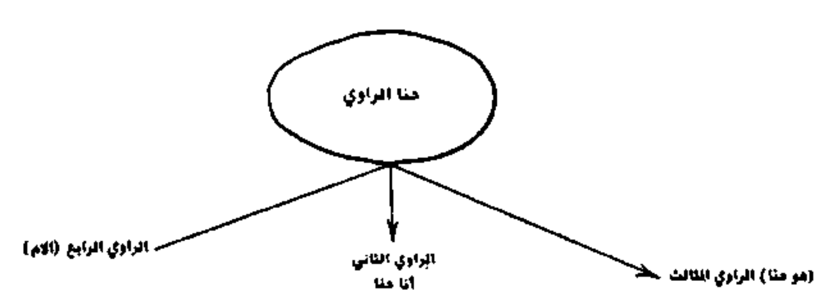
تفكير بالموت او الخوف في قلب الجبال. كان يبيت وسط الغابة، فيها كل انواع الوحوش كأنه في بيته . الذين رافقوه وعاشروه قالوا ذلك وانا عرفته منه » (ص ٧٤) .

وتقول الام الراوية في مكان آخر :

« ويا بني كان الجوع في كل مكان ، وكان الناس الذين لم يهاجروا بعد يأكلون آخر ما عندهم ، او يأكلون كما فعلنا الحشائش ، ويطبخون جذورها ، ولم أكن قد جربتها ، ولا ميزت الضار من النافع فيها ، فلما سقطتّ مرضى ادركت انني اخطأت ، وان خطأي قد يقضي عليكم ، فتحاملت على نفسي وجرجرت قدمي لأبلغ اي بيت او ارى اي مخلوق استنجد به لانقاذكم » (ص ١٩٥) .

ان الراوي الاولي الذي وقع اسمه تحت اهداء قصة « بقايا صور » اراد ان يكون هو الراوي الاولي والاخير ، الا ان قراءتنا اثبتت ان هناك اكثر من راو للقصة مع اختلاف بالنوعية والاهمية . هذا الاختلاف في النوعية يعكس نوعية قصتنا التي تنتمي الى الادب البيوغرافي أو السِّيَري ، حيث «أنا» الكاتب تتصدر الكلام وترتبط به، ولكن هذه الأنا التي تُوهم انها «انا» واقعية لا تلبث ان تزول دعائمها، عندما نجد انها صنعة ادبية جمالية توهم بان «أنا» الكاتب هي «أنا» بطل القصة ، ولكن فعلياً ليست كذلك . لان الفاصل بين الاثنين فاصل كبير يؤكده هنا تعدد الرواة . فأنا الراوي المتكلم تغدو احياناً هو الراوي الغائب ، واحياناً اخرى هي الراوية الغائبة . هذه التعدّدية في الرواة التي تتمظهر من خلال الضمائر المتعددة التي يتوسلها القاص لعرض قصته ، تكشف في التحليلِ الاخير نوعاً من الجدلية بين القاص

وقصته عبر راو أو اكثر وتقضي على الوهم القائل بتاريخ الأدب ، بأن الأثر الفني هو اسقاط لنفسية الكاتب وسيرته ومجتمعه وزمانه .



مخطط بياني لتعدد الرواة

٢ ـ أنا الراوي الحاضر :

إن هوية البطل سواء أكانت معروفة ، أو غير معروفة ، تتمظهر على مستوى قصة « بقايا صور » بعدة اشكال كما بينا ، لكن الشكل الذي يهمنا هنا هو الشكل الذي يتشخصن الراوي فيه . بمعنى آخر الشكل الذي يظهر فيه راوية القصة على انه البطل .

في القصص التي يكون فيها الراوية حاضراً ، أي يكون بطل القصة كما في « بقايا صور » تستعمل عادة صفة المتكلم بكل علاماتها (أنا ، نحن ، كتابي ، كتابنا) . ان الامثلة على هذه الصيغة في « بقايا صور » تملأ القصة من أولها الى آخرها . وهي تتبدى من خلال مظهرين فنيين: الاول يطلق عليه اسم الخلاصة ، وهو يكمن في تلخيص الراوي لبعض احداث القصة دون الخوض في التفاصيل .

نقرأ في « بقايا صور » :

« بعد العشاء تحدث الأب الينا عن الرحلة في الغد ، وعما جرى عند

المختار وعن الخال الذي استخلص الأخت ، وقد كبر هذا الخال في عيوننا كثيراً . كبر حتى صار بحجم الخال الآخر الذي مات ، وقالت الأم انها لن تنسى معروفه ولا حنانه ، هذا الذي قالوا عنه قاطع طريق، والذي استخلص الارض من باصوص ، والبنت من المختار ، وحمل الينا ما نأكل ، وسيعود غداً ليصحبنا الى اللوشية » (ص ٢١٦) .

والثاني نطلق عليه اسم المشهد ، وهو يكمن في بسط الراوي لأحداث القصة بكل تفاصيلها وابعادها سواء عن طريق الحوار او عن طريق السرد العادي .

نقرأ في « بقايا صور » :

« لا أذكر كلماته ، ولا كم طال مكوثه خارجاً . مضت بي الى القسم الخلفي من البيت فملأت جيبي بالزبيب ، ولما خرجتُ كان الوالد هناك . لقد دخل . جاء ليدخل ولكنه جاء غاضباً ، وكان يقف بسمرته وشبابه ، قبالة المرأة ببياضها وفتوتها ، وكلاهما يصطنع العتب وتحت هذه القشرة الرقيقة رغبة ، وكنت الحاجز الذي يحول دون تحقيق هذه الرغبة » (ص ١٧٩) .

ان الراوي الذي يسرد احداث القصة عن طريق التلخيص او المشهد « يقول » (dire) اكثر مما « يرى » (voir) عندما يتحدث عن نفسه ، ولكنه « يرى » اكثر مما « يقول » عندما ينقل الاحداث التي يقوم بها بطل القصة (٦) .

نقرأ في مكان آخر من « بقايا صور » :

« وها هو الرب ترأف بحالنا فلا يخزل امنا هذه المرة ، ولعله تقبل صلاة الوالد التي تلاها في قلبه ، فجعل عملية التفقيص ناجحة . بعد

ايام ملأ القفص الخير فهرعت امي الى رؤية ذلك المنظر الذي ملأها بهجة . كانت جرائيم صغيرة كالنمل الدقيق يتحرك بعضها فوق بعض ، فرنت اليها مسرورة وقالت تخاطبها «يا مباركة» واوصتنا ان نقول لها هذه الكلمة كلما وقف نظرنا عليها لكي تتكاثر وتتنامى » (ص ١٤٧)

اذا كان القول والرؤية يتداخلان في قلب القصة (٧) كما يبين المثل السابق ، فهذا مرده الى ان الراوي الحاضر ، يُلبس أحياناً أحداث قصته ثوب الموضوعية كي يتمكن من رؤيتها بشكل افضل .

ان تموضع (Objection) الاحداث في القصة بغية رؤيتها بشكل أفضل ، يحول الراوي الحاضر الى راو غائب ، وينقل صيغة المتكلم الى صيغة الغائب ، فبدل «أنا» القائل ، نجد «هو» الرائي ، وبدل حضور الراوي الكلي في النص نجد حضوراً متخفياً او بالاحرى حضوراً ورائياً.

٣ ــ أنا الراوي الغائب :

سبق وأشرنا الى ان « بقايا صور » يتبناها عدة رواة ، وان كان الراوي «الأنا» هو الاساس ، بينما الرواة «الهم» يتفرعون عنه او بالاحرى يشاركون في الرواية .

إن «أنا» الراوي الغائب تغلب في القصص ذات الطابع الموضوعي ، حيث يختفي الراوي وراء الاحداث التي ينقلها عن ابطال قصته .

ولكن اختفاء الراوي في القصص ذات الصفة الموضوعية لا يعني الغياب (لان الراوي الاصيل هو حاضر دائماً في القصة موضوع التحليل) ذلك ان «انا» الراوي التي تتلبس احياناً اسم هو الراوي ، او هي الراوية تعني في الآن نفسه التدخل المباشر في النص والتدخل غير المباشر .

نقرأ في « بقايا صور » :

« لم يبق أمامها الا رفع شكوى للحكومة في انطاكية ، وكان هـذا في ظروفها مستحيلاً لا لأن انطاكية بعيدة بل لأنها لا تملك نفقات الدعوى ، ولان المثل يقول «الله لا يدخل احد ابواب المحاكم »، فلم يبق لها الا ان تبكي ، وبكت ولكن ما النفع ؟ » (ص ٨٩) .

إن «أنا» الراوي في القصص ليست هي نقيض «هو» الراوي. فالفرق بين الاثنين فرق نوعي لا كمي(٨). ان سلسلة من الحالات المتوسطة تجمع بين التعبيرين في تجلّيهما العالي والواطي.

٤ — الراوي والقصة :

ان علاقة الراوي بقصته تتجلى في الموقف الذي يتخذه الراوي من مواد قصته ، او بالأحرى ، من احداثها واشخاصها ومـن علاقات الاثنين معاً .

يمكننا القول على سبيل التمهيد إن الراوي الغائب في القصص ذات الصفة الموضوعية ، يسعى لأن يكون حسب تعبير هنري جيمس عاكس (Reflecteur) الاحداث والافعال التي يقوم بها اشخاص القصة وليس صانعها .

ان لعب الراوي لدور « العاكس » يكشف عن ابتعاد هذا الاخير عن احداث قصته من جهة ، وامساكه لها من الوراء من جهة ثانية (٩) .

نقرأ في « بقايا صور » :

« اما المرابعون الذين انتظروا عاماً بكامله ليحصلوا على ربح الموسم، ومنه يسددون ديونهم ، ويشترون مؤونتهم ويطعمون ويكتسون ، فانهم كانوا يتفرغون الى حقولهم ما ان يسلموا محاصيلهم . يحرثونهـا

ويزرعونها بالبقول ، ويقطفـون التين فيجففونه للشتاء ، ويعصرون العنب ، والزيتون . يفعلون ذلك لانفسهم ، او بالاجرة للآخرين . فاذا جاء الخريف وجمعوا الحطب والجلّة وادخروا كل ما استطاعوا ، واقاموا اعراسهم وافراحهم ، واخلدوا في الشتاء للراحة قابعين في بيوتهم الطينية المنتشرة في الحقول» (ص ١٦٨) .

إن ابتعاد الراوي عن أحداث قصته ، مع امساكه لهذه الاحداث من الوراء ، يعني ان الراوي ليس هو بطل القصة وانما ناقلها ، أو حاملها وبذلك يعمل على اعطاء قصته صفة الموضوعية .

من جهة ثانية ، الراوي الغائب ليس هو الوحيد الذي يدير دفة القص في « بقايا صور » ، فهناك كما قدمنا الراوي المتكلم ايضاً الذي يأخذ على عاتقه القسم الاكبر من قص احداث القصة. ان تعامل الراوي المتكلم مع احداث القصة يختلف عن تعامل الراوي الغائب . فهو لا يلعب دور عاكس الاحداث او ناقلها وانما دور صانعها . بكلمة اخرى لا يقف وراء الاحداث وانما يقف معها .

ان دور الراوي أكان غائباً ام حاضراً يتحدد في القصة من خلال عدة اشكال :

أ ـ الراوي وأشخاصه :

ان الراوي سواء أقص بصيغة المتكلم ، ام بصيغة الغائب يرى اشخاصه انطلاقاً من زاوية هندسية معينة .

ان راوي «بقايا صور»،من هذا القبيل، يرى نفسه كما يرى اشخاصه من الداخل ، ومن الخارج ، فهو يحلل افكاره وافكارهم ، ويتحدث

عن مشاعره ومشاعرهم ، ويعلق على اقواله واقوالهم ، ويقيّم اعماله واعمالهم .

لنقرأ ما يقول عن نفسه :

« كنت ابن ثلاث سنوات. امي تؤكد هذا، وانا استغربه ، وربما كانت قوة انبعاث الاشياء الماضية في ذاكرتي تفسّر استرجاع طيوف الطفولة البعيدة تلك . إن الماضي له قابلية حياة دائمة في حياتي . في ذاتي ينضج ويتصفّى ويشفّ كقطرات الماء الصافي . ومع كل العمق الذي اعيش به الحاضر ، وكل الحلم الذي يسبق المستقبل ويبني لي مستقبلاً احياه يندر ان اتناول مادتي الا من تلك القطرات من ذلك الشيء الذي تخمر وتكرر وصار كحولاً قابلاً للاستعمال والتوهج في نفسي ما ان تمسه ومضة الاسترجاع الكبريتية » (ص ٥٧) .

أو ما يقوله عن والده :

« من العبث ان نسأله كيف ولماذا ؟ ولماذا وقع في الورطة التي سبق له ان وقع فيها. يرحل وكله قصد ان يعود كما رحل ، ممارساً كل مشاعر الزوج والأب وكل مسؤوليته تجاههما ، لكنه بنفس القصد والاصح دونه ينسى كل ذلك ، كأنما هو ليس زوجاً ولا أباً . يعيش في اي مكان ، كما في كل مكان ، ويسكر وينام كما لو انه في بيته وكما لو انه بلا بيت . ينسى طوال غيبته ما كان قبل الغيبة . يفقد بطريقة ما ذاكرته ، يحيا فقدان الشعور بالمسؤولية كما كان يحيا الشعور بالمسؤولية قبله » (ص ١١١) .

ان راوي « بقايا صور » لا يهمه فقط ان يحدّد الأشخاص بأعمالهم، كما في القصص الشعبية وفي الف ليلة وليلة على سبيل المثال ، كما لا يهمه

ان يحدد الاشخاص بمشاعرهم ، واحاسيسهم ، كما في القصص النفسية . بل يسعى الى ربط الاثنين معاً . فصفات الشخص النفسية تعكس اعماله، واعماله تعكس صفاته النفسية . وهذا يندر في الادب العربي . ففي حين يتجه بعض الرواة الى فصل العمل عن النفسية،نرى راوي «بقايا صور» يوحدهما معاً ليعطيا صورة واقعية عن اشخاص قصته ، ويضيف اليهما بعداً ثالثاً هو البعد الذي يتجلى في الاشياء والاطار الطبيعي الذي تعيش فيه اشخاص القصة .

ان الرابط بين نفسية الشخص والاعمال التي يقوم بها ، والاطار الطبيعي الذي يعيش فيه ، هو رابط نفساني ووظيفي في الوقت نفسه .

فالاطار الطبيعي كما يصوره راوي «بقايا صور» ليس اطاراً طبيعياً قائماً بذاته ، وانما يعكس الشخص الذي يعيش فيه ، كما هو العمل يعكس النفسية التي يحملها هذا الشخص . ان الاطار الطبيعي بكلمة اخرى هو « حالة نفسية » هو سمة من سمات الشخص المميّزة :

« كان بيتنا مستطيلاً من اللبن الطيني ، مقسوماً الى نصفين بحائط احدهما للدواب والآخر للسكن . ولم تكن لدينا دواب فقد ظل هذا القسم فارغاً ، تدور فيه وتنكت دجاجات جاد بها الاقرباء على الوالدة. وقد جمعنا في زاوية منه الحطب والجلّه . وفي الزاوية الاخرى قرب كوة عالية في الجدار كان موقد من حجر وطين » (ص ٨٢) .

نقرأ في مكان آخر من « بقايا صور » :

« كان حذاؤها الموحل بيدها ، وكفها على موضع الضربة في بطنها— وتحت اقدامها مسامير ، وعلى ظهرها خشبة ومن حولها كلاب تهر .. هي منبوذة من العالم ، تسير فيه كتلة من القهر والعجز معاً . جلست

بين الحقول على تخم لا يمر به احد هنا ، تستعيد شعورها بالحياة والزمن » (ص ١٤٠) .

ان الرابط بين الشخص في « بقايا صور » ، والمشهد الطبيعي كما قدمنا ، هو رابط نفسي بمعنى ان المشهد هو امتداد للحالة النفسية التي يعيشها الشخص ، او لنقل هو اسقاط لها . والمشهد الطبيعي يحمل بالاضافة الى مضمونه مضموناً وظيفياً يتجلى في عمل الراوي على ردم الهوة التي تفصل بين الذات والموضوع ، بين الانسان والاشياء .

لقد درجت القصص العربية على اقامة حدود بين الذات والموضوع ، او كما قلنا بين الانسان والاشياء . الانسان يسعى الى الاشياء ، والاشياء تهرب منه. الانسان يحاول ان يتملك الاشياء والاشياء تفلت منه .

في « بقايا صور » العلاقة مختلفة بين الانسان والاشياء ، او لنقل بين اشخاص القصة وموضوعات الحياة والطبيعة . فراوي البقايا لا يجعل الاشخاص هنا ، والموضوعات الحياتية والطبيعية هناك ، وانما يوحّد بينهما في اطار من الوحدة والتكامل .

ان وصف الاشخاص والاشياء والطبيعة من هذا القبيل ليس وصفاً تزيينياً او اعتباطياً ، وانما هو وصف وظيفي يقرب الصورة عن الشخص والشيء من الاذهان ، ويؤكد على وحدة الصورة التي تعطى عن الشخص او الشيء في حالتي الكآبة والفرح .

يقول الراوي واصفاً حالة الطفل الذي يعاني من غياب والده ، وخوف والدته على هذا الغياب يقول :

« مطر ، مطر ، مطر ، جو رمادي ، والسماء ، على مدى البصر ، فضاء عبوس ، كأن لا شمس بعد ، ولا قمر : مطر ولا شيء غير المطر

سيور من ماء صبيب غربال لا حد لسعته ، وحقول جرداء من كـل الاطراف. مطر، وانا في الاصباح ، في الاصائل اراقب المطر ، اتابع وسط الوحول كيف تتشكل فقاعات الماء وتمضي ، وتنطفي ، لتتشكل وتنطفيء. ومن الاغصان العارية تنقط دموع ، وتنطفيء، وشيء كان كالأغنية ذات الانين ، كالنواقيس البعيدة ، كصلاتنا في العشيات، بوقع لحناً خاصاً رقيقاً وحزيناً (ص ٩٧) .

ان الراوي الذي ينظر الى اشخاص قصته ، والى الاماكن التي يعيش فيها من زاوية معينة وتبعاً لرؤيا محددة تتجلى عن طريق السّرد ، او التمثيل ، لا يكتفي بالنظر وحسب ، وانما هو يقص وكل قص مهما اقترب من الواقع او بعُد يترك بصمات قائله على مادة القصة .

ب ـ الراوي وآثاره :

ان رواة « بقايا صور » كما اشرنا متعددون ، فهناك الراوي الذي يتكلّم بصيغة المخاطب المفرد ، والمخاطب الجمع ، وهنـاك الراوي الغائب المذكر ، والغائب المؤنث . هذه التعددية في الرواة هي صنعات فنية يتوسلها الراوي الاولي الذي هو القاص لكي يؤكد احياناً على واقعية ما يروي ، واحياناً اخرى ليخفف من هذه الواقعية . ولكن في كلتا الحالتين ، آثار الراوي ، او لأقل بصماته على ما يروى ، تشهد عـلى حضوره تارةً داخل النص وطوراً وراءه .

نقرأ في « بقايا صور » :

« وكعادته عند الرجوع الى البيت ، بدا منكسراً نادماً لاعناً الظروف التي عاكسته ، والمرض الذي اقعده . ولم تقل الأم شيئاً . هي تعرف

ألا فائدة من الكلام ، وانه لم يكن مريضاً ولا معاكساً من الظروف ، انما نسي في اللامبالاة والسكر ان له زوجة واولاداً » (ص ١٤٠) .

ان الراوي بصيغة الغائب في هذا المقطع ، يوهم أن لا دخل له فيما يروى، لكن تقييمه لوضع الأب « انما نسي في اللامبالاة والسكر ان له زوجة واولاداً » يترك بصمات حضوره على ما يروى .

نقرأ في مكان آخر :

« كان على حق ، هو الذي يفهم قانون اللعبة القذرة لكثرة ما تشرد وارتحل وخوّض فيها . وكان جريئاً جرأة مجنونة لا تصدر عن الارتفاع على الخوف بل عن فقدان حاسته ، او توقفها عن النمو . وقد خرج مدفوعاً بالشبق العاصف لتصور امرأة تُفترس على قارعة الطريق ، وبالرغبة في شهود ذلك الافتراس، وربما المشاركة فيه،لكنه غطى ذلك ، وهو يبرر فعلته بعد الحادث، بالغيرة على شرف تلك المرأة» (ص٢٦٠).

ان الراوي بصيغة الغائب هنا أيضاً يوهم ، ان لا دخل له فيما يروى لكن تدخله المباشر في تقييم اعمال الأب ، واعطائه الحق فيما يفعل ، وتبرير هذا الفعل ، يكشف عن حضوره ، ويترك بصمات هذا الحضور على ما يروى .

اذا كان تدخل الراوي الغائب فيما يروى يظهر احياناً بشكل بارز، واحياناً اخرى بشكل اقل بروزاً فان الراوي بصيغة المتكلم لا يؤكد حضوره بصيغة الانا والنحن وحسب ، (وهي صفات ادبية لا يمكن الركون اليها بطيبة خاطر) بل بمداخلات مباشرة حول اعمال الاشخاص ونفسياتهم واوضاعهم :

« وجم الوالد لعله لم يقدّر ردة الفعل التي بدرت عن الام . استشعر

الآن أنه فرّط حتى في الشكل الواجب للعلاقة الابوية التي تربطـــــه بالصغيرة وادرك ان الأم لن تتركها ترحل » (ص ٢٠٩).

ونقرأ في مكان آخر :

« أيتها الأم ! يا أمنا ، لا تقولي شيئاً لوالدنا . ها هو يعود كما عاد دائماً تسبقه الخيبة . قاسميه خيبته . انه زوجك ، وعليك ، كما علينا ، ان نكون معه لا ضده . ليس سيئاً لانه اراد بل لانه مضطر ان يكون ، وليس وحيداً في السوء ما دام هذا قسمة مشتركة لكل الذين يتخبطون في حمأة حياة نتنة » (ص ٢٤٥) .

ان هذين المثلين يبرزان تدخل الراوي المباشر فيما يقص ، ففي الاول تقييم لاعمال والده ، وفي الثاني تبرير لموقف الوالد نفسه .

ان تدخلات الراوي في النص الذي يرويه، كما بينا ، متعددة . فهو يعلق على الحدث ، يقيّمه ويصف الاشخاص خَلقاً وخُلقاً ، منوهاً بحسن طبيعة هذا وسوء طبيعة ذاك . ان هذه التدخلات لا تعكس صورة الراوي وحسب ، وانما تعكس في الآن نفسه صورة مستمعيـــه ، او قارئيه ، ذلك ان «أنا» الراوي التي تتحول احياناً الى «هو» الراوي أو «هي» الراوية ، تفرض في المقابل «أنت» المخاطب او «أنتم» المخاطبين.

كي تظهر صورة الراوي في علاقتها بصورة القارىء نلجـأ الى مبدأين : الاول ظاهري ، والثاني خفي . المبدأ الظاهري يقوم على التقييم في حين ان المبدأ الخفي يقوم على الاخبار حيث يتوجه الراوي الى قرائه بشكل مباشر .

ان الراوي على مستوى التقييم لا يتوجه مباشرة الى قرائه . فهو في عرضه للاحداث وتعليقه عليها ، ينطلق من قيم ايديولوجية محورها

الحسن والسيىء محاولاً ايصالها الى قرائه وطالباً منهم المشاركة في قبول هذه القيم واعتناقها ، أو رذلها ورفضها .

ان سلم القيم الذي يحاول تبريره الراوي ، او بالاحرى ايصاله الى قرائه يتجلى في « بقايا صور » عبر دعوة هذا الاخير الى القبول بأعمال « الخال » الذي كان « محبوباً » من الجميع ، والاشفاق على الأب « الطيب » الذي « يصبح رخواً كقطن امام زجاجة عرق وضعيفاً محكوماً بشهوته امام امرأة » والتألم مع «الأم» التي كانت تعني الفقر والتشرد .

ويتجلى ايضاً سلم القيم الذي يحاول راوي«بقايا صور» ايصاله الى قرائه عبر دعوة هذا الاخير الى رفض أعمال « باصوص الامير » المنحاز و« المختار » الجشع .

« وكيف نعيش ؟ الاولاد جياع يا خواجه الياس.ويزمجر الخواجه الياس :

– انقبري انت واولادك – موتوا .. وزوجك الهارب سيعود .. أعرف كيف أعيده .. والآن ادخلي الى البيت ... لا تخطري امام الدكان. لا اريد رؤية هذه السحنة » (ص ١١٦) .

ان رفض اعمال هذا الشخص او ذاك ، أو قبولها والتأثر بها يعود كما اسلفنا الى محاولة الراوي ايصال سلم القيم الذي يؤمن به والذي يحمله ، ويدلك عليه الاشخاص السيئون ، والاشخاص الطيبون .

هذا فيما يخص الراوي على مستوى التقييم . اما فيما يخص الراوي على مستوى الاخبار ، فتوجهه الى القارىء توجه مباشر ، وظاهر .

ان المادة المعروضة من الاحداث والاشخاص ، يتوزع عرضها عدة رواة كما اشرنا . هؤلاء الرواة على هذا المستوى من التحليل يبنون نظاماً إخبارياً ، ليست الغاية منه اخبار هذا الشخص او ذاك عما جرى او عما سيجري وحسب ، وانما في الآن نفسه اخبـار القارىء عن المحطات التي اجتازتها القصة او التي ستجتازها . فالراوي الذي يروي بصيغة المتكلم ، هو الذي يبرمج الوصول الى هذه المحطة ، والانطلاق الى الاخرى جاعلاً من برمجتها علامات كعلامات السير في الطرقات ترشد هناك الى اتجاه المسير ، وترشد هنا الى اتجاه الاحداث .

نقرأ مثلاً في « بقايا صور » ان الراوي المتكلم سأل أمه اين ولد ؟ واين خاله ؟ ومن هو اللص ؟ وماذا فعل المختار ومن هي زنوبه الخ .. والوالدة تجيب محددة مرة ، شارحة مرات اخرى للراوي الذي يفهم ويدعونا كقراء للفهم معه .

ان التواصل بين الراوي والقارىء يغدو مباشرة او اكثر رسوخـاً عندما يبدأ الراوي المتكلم بالحديث عن نفسه. في هذه الحالة لا تأتينا المعرفة بواسطة اخبار شخص لآخر عن حادثة مرّت او عـن شخص حضر وراح ، وانما تأتينا بشكل مباشر :

لنلاحظ هنا كيف يعرفنا الراوي الى وضع والديه بعودة الى الوراء تشرح ما هو الآن او ما تقدم :

« نمت على ركبة امي ، قبل ان تنتهي القصة . سمعت بقيتها فيما بعد. ونامت شقيقتي الصغرى وبكت امي وشقيقتاي كعادتهن عند الحكايات المحزنة . وعلمت حين تقدم بي العمر ان والدي الذي هو من نفس بلدة السويدية وصديق خالي قد تزوج امي اليتيمة التي لم يبق لها احد

والتي انتقلت الى كوخ الرجل الكبير ومنه خرجت عروساً ، لتقاسم الوالد غربته وشقاءه طوال سفر برّ والحرب العالمية الاولى » (ص ٦٥).

لنلاحظ ايضاً كيف ينبني هذا النظام الاخباري بين الراوي والقراء من خلال تلخيص الاحداث الماضية تسهيلاً لفهم الاحداث التي ستأتي :

« بعد العشاء تحدث الأب الينا عن الرحلة في الغد ، وعما جرى عند المختار ، وعن الخال الذي استخلص الاخت ، وقد كبر هذا الخال في عيوننا كثيراً ، كبر حتى صار بحجم الخـــال الآخر الذي مات ، وقالت الام انها لن تنسى معروفه ولا حنانه هذا الذي قالوا عنه قاطع طريق ، والذي استخلص الارض من باصوص والبنت من المختار وحمل الينا ما نأكل وسيعود غداً ليصحبنا الى اللوشيه » (ص ٢١٦) .

ان توجه الراوي الى القراء لا يتم فقط عبر بناء سلم من القيم ، او نظام من الاشارات الإخبارية وانما يتم عبر صيغ تثبت عن حضوره في النص ، ودعوته لنا لنكون حاضرين معه ، نشاركه في اعماله وأقواله في تصوراته واحكامه . هذه الصيغ تتخذ احياناً شكل التخاطب المباشر :

« من العبث ان تسأله كيف ، ولماذا وقع في الورطة التي سبق له ان وقع فيها . يدخل وكله قصد ان يعود كما رحل ممارساً كل مشاعر الزوج والأب وكل مسؤولية تجاههما ، لكنه بنفس القصد ، والاصح دونه ينسى كل ذلك ، كأنما هو ليس زوجاً ولا أباً » (ص ١١١) .

ونقرأ في مكان آخر :

« انت خالية البال ، بقدر ما يستطيع الفقراء والاطفال ان يكونوا اخلياء البال . وانت مطمئنة الى ان الغـــد سيكون كالأمس ، وانك

ستلعبين مع اخوتك في البيت ، وتسهرين مع الام حول الموقد ، وتنامين في فراشك كالمعتاد » (ص ١٣٥) .

اخيراً ان حضور راوي « بقايا صور » في نصه تارة من خلال «أنا» الراوي ،وتارة اخرى من خلال «هو» الراوي ومخاطبته للقارىء أحياناً بشكل مباشر ، واحياناً أخرى بشكل مستتر ، ان هذا الحضور يعكس البعد الثالث من ابعاد الكلام الروائي ، اعني ذلك البعد الذي يتجلى في الوضع الألسني الذي أنتج « بقايا صور » والذي يكشف عن ظواهر مجتمعية في مكان وزمان معينين . ظواهر جديرة بالدراسة على مستوى أخر من مستويات التحليل الالسني ، اعني مستوى الدلالة حيث عالم المعنى يتمظهر عبر اشارات تضمنتها « بقايا صور » وما زالت رغم غناها الدلالي وتمثيلها لبقعة واسعة من العالم العربي ، بحاجة الى مزيد من الدرس والتمحيص .

حواشي الرؤيا القصصية

(١) — B. BENVENISTE: *Problèmes de linguistique générale,* Ed. Gallimard Paris 1966, p 258 sq.

(٢) — GROUPE M: *Rhétorique générale,* Ed. Larousse, Paris 1971, p158.

(٣) — R. BARTHES: «*introduction à l'analyse structurale des récits*» in «communication» Nº 8, p 21.

(٤) — W. KAYSER: «*Qui raconte le roman*» in «poétique», Nº 4. Ed. du Seuil Paris 1970, p 504.

(٥) — G. BREE.cité par G.GENETTE, in «figures III» Ed. du Seuil, Paris 1972, p 255.

(٦) انظر حول الفرق بين القول والرؤيا في السرد القصصي :
— R. BOURNEUF et R. OUELLET: *univers du roman,* Ed. P.U.F. Paris 1975, p 83.

(٧) يعتبر توماشفكسي ان هناك نوعين من القصص ، القصة الذاتية ، والقصة الموضوعية . في الأولى نتابع السرد من خلال عيي الراوي . اما في الثانية فالراوي يعرف كل شيء ويحيط بكل شيء . راجع :

— B. TOMACHEVSKI: «*thématique*» in «*théorie de la littérature*» , Ed. du Seuil, Paris 1965, p 278.

(٨) — T. TODOROV: «*Poétique*» in «*qu'est-ce-que le Structuralisme*», Ed. du Seuil Paris 1968, p 118.

(٩) — WAYNE. C. BOOTH: «*Distance et point de vue*» in «poétique» N°4 Ed du Seuil, Paris 1970, p 560.

(١٠) — J. POUILLON: *Temp et roman*, Ed. Gallimard, 2ème Edition, Paris 1946, p 53.

(١١) — T. TODOROV: «*Les catégories du récit littéraire*», in «communica-tion», N° 8, p 144.

(١٢) انظر الدراسة المشار اليها في الحاشية (٤) :

— W. KAYSER: «*Qui raconte le roman*», p 508.

الفصل السادس

موسم الهجرة الى الشمال والوصف القصصي

(الطيب صالح : موسم الهجرة الى الشمال « الطبعة الثانية » دار العودة ، بيروت ١٩٦٩)

موسم الهجرة الى الشمال والوصف القصصي

تمهيد سادس

ان قراءتنا لموسم الهجرة الى الشمال ، تسير في خط مواز للقراءات السابقة . بمعنى ان المقولات الالسنية ، التي تسترشد بها قراءتنا هي هنا كما كانت هناك واحدة . بكلمة اخرى ما قلناه قبلاً حول الالسنية وتحليل النصوص يتردّد هنا بشكل او بآخر ، ويزداد غنى .

درج الألسنيون الذين يمارسون تحليل النصوص الأدبية على اعتبار القصة مزيجاً متنوعاً، ومتعدداً، من الاحداث التي يبرزها السرد القصصي (Narration) ومن التمثيلات على الاشياء والاشخاص التي يكشفها **الوصف القصصي** (Description)

ان السرد يركز عامة على ابراز الاحداث والاعمال في بعديها الزمني والمأساوي . اما الوصف فهو على العكس من السرد ، لا يأخذ بعين الاعتبار الاحداث والاعمال التي تتضمنها القصة ، وانما يسعى

الى الكشف عن الاشياء ومكوناتها ، والاشخاص وطباعها الخُلُقية ، وبالتالي فانه يوقف سريان الزمن ليطلق سريان الاشياء في المكان (١) .

اذا كان السرد يطلق القصة في الزمان ، فان الوصف يوقفها في المكان يجعلها مجموعة من المشاهد . في السرد تكثر من الوجهة الالسنية الافعال التي تدل على الحركة ، اما في الوصف فتكثر الافعال التي تدل على الحالة ، مكونة حقلاً دلالياً ، قوامه الصفات التي تدل على الاوضاع الفيزيولوجية والنفسية والاشخاص النماذج : الحالم ، الرسام ، والمشاهد المقولبة : زيارة مكان ، حلم امام مشهد الخ (٢) .

ان الوصف ، كما يتبين ، يشغل حيزاً مهماً في القصة ، فهو يخلق شيئاً من الراحة عندما يوقف راوي القصة سير الاحداث ، ليضعنا وجهاً لوجه امام مشهد ما ، ويبعث على التشويق عندما يوقف الراوي الأحداث عند موقف حرج . كما ان الوصف يُري الأشياء أكانت موسيقية ، ام لونية ، ويحدّد المواقع ويكشف الرابط بين الشخص والطبيعة ، ويطلق الخيال في معالم مجهولة .

١ — وصف الأمكنة :

ان وصف المكان يلعب دوراً كبيراً في « موسم الهجرة الى الشمال ». فمن قراءتنا لعنوان قصة الطيب صالح ، نشعر برابط ما بين ما جاء على غلاف الكتاب وداخله . إن « الشمال » الذي هو نقيض « الجنوب » يكشف عن البعد المكاني للقصة . فالشمال هو لندن ، والجنوب هو السودان .

ان تحديد المكان في قصة الطيب صالح يفاجيء القاريء منذ السطور الاولى . فراوي القصة هو من « قرية صغيرة عند منحنى النيل » مضى

على غيابه عنها سبعة اعوام ، كان فيها في بلاد « تموت من البرد حيتانها » اي لندن . بين هذه القرية عند منحنى النيل ، ولندن تبدأ معالم الامكنة شيئاً فشيئاً بالوضوح . والامكنة في موسم الهجرة الى الشمال متعددة . فراوي القصة يتحدث عن بلده على مجرى النيل والخرطوم ، والقاهرة والاسكندرية ، ثم عن لندن . وحديثه عن هذه الأمكنة يأخذ ابعاداً دلالية تتلون بلون الوضع الذي فيه ابطال القصة . فالراوي الذي يعود من لندن الى قريته يذهب الى مكان كان يجلس فيه وهو ما زال طفلا:

« ويوماً ذهبت الى مكاني الأثير عند جذع شجرة طلح على ضفة النهر . كم عدد الساعات التي قضيتها في طفولتي تحت تلك الشجرة ، ارمي الحجارة في النهر واحلم ، ويسرد خيالي في الافق البعيد ، أسمع انين السواقي على النهر وتصايح الناس في الحقول ، وخوار ثور أو نهيق حمار . كان الحظ يسعدني أحياناً، فتمر الباخرة امامي صاعدة او نازلة. من مكاني تحت الشجرة رأيت البلد يتغير في بطء . راحت السواقي . وقامت على ضفة النيل اطلمبات الماء ، كل مكنة تؤدي عمل مئة ساقية . ورأيت الضفة تتقهقر عاماً بعد عام امام طلمبات الماء ، وفي جانب آخر يتقهقر الماء امامها . وكانت تخطر في ذهني احياناً افكار غريبة . كنت افكر وانا أرى الشاطىء يضيق في مكان ويتسع في مكان، ان ذلك شأن الحياة ، تعطي بيد وتأخذ باليد الاخرى » (ص ٩) .

ان النهر الذي يجلس بقربه راوي « موسم الهجرة الى الشمال » من الامكنة التي يتوقف عندها الراوي كثيراً ليصفها . ووصفه لها هنا يتحول الى نوع من المفاجأة . بمعنى آخر ان المشهد الموصوف هو حافز لانطلاق الخيال في معالم الذكرى ، والتذكر وهو من هذا القبيل ، يترجم انفعال الشخص امام اشياء الفها قبل سفره ، وتحولت بعده .

ان النهر الذي يفتح مجال الامكنة في قصّة الطيّب صالح هو الذي يختمها فلنلاحظ الفرق :

« سمعت دوي النهر وطقطقة مكنة الماء . تلفتّ يمنة ويسرة فاذا انا في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب لن استطيع المضي ولن استطيع العودة ... وتحددت علاقتي بالنهر انني طاف فوق الماء ولكنني لست جزءاً منه.فكرت انني اذا مت في تلك اللحظة فانني اكون قد متّ كما ولدت دون ارادتي . طول حياتي لم اختر ولم اقرر . انني اقرر الآن، انني اختار الحياة » (ص ١٧) .

في هذا الوصف للنهر وللراوي في النهر تغدو المفاجأة موقفاً ، ويغدو وصف المكان تعبيراً عن حالة في موقف النهر الذي كلنا يعرف انه النيل.لم يعد مكاناً يحدّد تحرك الراوي منه واليه وانما غدا رمزاً للاختيار ، رمزاً لارادة الانسان في الانتصار على المصاعب . على الحروقات كما يسميها الراوي .

المكان الآخر الذي يتكرر وصفه في موسم الهجرة الى الشمال هـــو القرية . والقرية في القصة المذكورة هي المكان المثالي الذي تتجلى فيه علاقة الراوي بما يحيط به .

نقرأ في قصة الطّيب صالح :

« انما انا لم أجيء الى هنا لأفكر في مصطفى سعيد،فها هي ذي بيوت القرية المتلاصقة من الطين والطوب الاخضر تشرئب بأعناقها أمامنا ، وحميرنا تحث السير لانها شمت بخياشيمها رائحة البرسيم والعلف والماء. هذه البيوت على حافة الصحراء كأنّ قوماً في عهـــد قديم ارادوا ان

يستقروا ، ثم نفضوا أيديهم ورحلوا على عجل.هنا تبدأ أشياء وتنتهي أشياء » (ص ٧٣) .

ونقرأ في مكان آخر من القرية :

« كنت اطوي ضلوعي على هذه القرية الصغيرة اراها بعين خيالي اينما التفت ، احياناً في اشهر الصيف في لندن ، إثر هطلة مطر كنت اشم رائحتها في لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس ، كنت اراها في اخريات الليل. كانت الاصوات الاجنبية تصل الى أذني كأنها اصوات اهلي هنا . انا لا بد من هذه الطيور التي لا تعيش الا في بقعة واحدة من العالم » (ص ٥٣) .

ان القرية التي يصفها راوي « موسم الهجرة الى الشمـــال » ليست بالمكان الاعزل من اي مضمون انساني ، انها رمز الطفولة الحلوة ، رمز الانتماء الى الارض المعطاء ارض الفلاحين والمزارعــين . وهي بالاضافة الى ذلك رمز المكان المفتوح على الصحراء والنهر والشطآن والحقول . انها المدى الحيوي لانسان نعمد بالأرض وتزوج ناسهـــا وحيواناتها ونباتاتها .

وفي المرتبة الثالثة من أوصاف الأمكنة التي نقع عليها في قصة الطيب صالح ، يأتي وصف الدار . والدار كما يصفها راوي « موسم الهجرة الى الشمال » هي امتداد للطبيعة القروية .

نقرأ في « موسم الهجرة الى الشمال » :

« هذه الدار الكبيرة ليست من الحجر ولا الطوب الاحمر ، ولكنها من الطين نفسه الذي يزرع فيه القمح قائمة على اطراف الحقل تماماً ، تكوّن امتداداً له . وهذا واضح من شجيرات الطلح النامية في فناء الدار

والنباتات التي نمت في الحيطان نفسها حيث تسرب اليها الماء من الارض الذ روعة ... هذه الدار مصيرها مرتبط بمصير الحقل ، اذا اخضر الحقل اخضرت وحين يجتاح القحط الحقول يجتاحها هي ايضاً » (ص ٧٦) .

وصف الدار هنا ليس بالوصف التزييني وانما هو وصف عضوي حيث نجد ترابطاً وتداخلاً بين الطبيعة والمكان كما نجد ذلك متمثلاً بشكل آخر بين الراوي والغرفة التي يجلس فيها :

« لكن الضباب راح ، واستيقظت ثاني يوم وصولي ، في فراشي الذي اعرفه ، في الغرفة التي تشهد جدرانها على ترّهات حياتي في طفولتها ومطلع شبابها ، وارخيت اذني للريح . ذاك لعمري صوت اعرفه له في بلدنا وشوشة مرحة ، صوت الريح وهي تمر بالنخل ، وهي تمر بحقول القمح ، وسمعت هديل القمري ، ونظرت خلال النافذة الى النخلة القائمة في فناء دارنا فعلمت ان الحياة لا تزال بخير » (ص ٦) .

ان الغرفة هنا تمتد الى الحقل في حين ان الحقل هناك يمتد الى الغرفة. والامتداد هنا ليس على مستوى المكان وحسب ، وانما هو امتداد بالصوت والرؤيا . ان راوي « موسم الهجرة الى الشمال » لا يصف المكان وحسب ، وانما يسمعنا اياه عبر هديل القمري ، ويرينا اياه عبر النخلة . هذا التزاوج بين وصف المكان والصوت والنظر يجعل من اوصاف راوي « موسم الهجرة الى الشمال » لوحات فنية متحركة تشترك فيها اكثر من حاسة .

ان النهر والقرية والدار أقانيم ثلاثة يعبُر المكان خلالها الى مخيلة القارىء ، فيغنيها ، ويغني القصة بمدلولاته . لكن هذه الاقانيم في الجنوب ، أي في الخرطوم ليست هي اياها في الشمال ، في لندن .

في لندن يغيب النهر رمز الخصب ، والقرية الطيبة الهادئة تغدو مدينة ملأى بالحانات والأندية والمنتديات . اما الغرفة فتغدو مقبرة :

« غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة ستائرها وردية منتقاة بعناية ، وسجاد سندسي دافىء ، والسرير رحب ، مخداته من ريش النعام . وأضواء كهربائية حمراء وزرقاء وبنفسجية موضوعة في زوايا معينة . وعلى الجدران مرايا كبيرة ، حتّى اذا ضاجعت امرأة ، بدا كأنني أضاجع حريماً كاملاً في آن واحد . تعبق في الغرفة رائحة الصندل والندّ ، وفي الحمام عطور شرقية نفّاذة وعقاقير كيماوية ، ودهون ومساحيق وحبوب . غرفة نومي كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى » (ص ٣٥)

ونقرأ في مكان آخر :

« غرفة نومي صارت ساحة حرب . فراشي كان قطعة من الجحيم. أمسكها فكأنني أمسك سحاباً ، كأنني أضاجع شهاباً ، كأنني أمتطي نشيد عسكريّ بروسي » (ص ٣٧) .

ان الغرفة الّتي كانت امتداداً للطبيعة في الجنوب في الخرطوم ، صارت في الشمال في لندن ، مقبرة وغرفة ومستشفى . بكلمة أخرى ان المكان في الشمال غير المكان في الجنوب ، ومدلول المكان في الشمال يختلف عما هو عليه في الجنوب .

في الجنوب رأينا المكان يتبدى من خلال النهر ، والقرية ، والدار ، ويرتبط بالطبيعة الحيّة . اما في الشمال فالأمكنة انحصرت في مكان واحد هو الغرفة رمز الانغلاق ، والمعاناة ، واليأس . ولا عجب في ذلك،فالمكان في «موسم الهجرة الى الشمال» هو جزء من معاناة الراوي لوجوده الانساني . هذا الوجود الذي يراوح بين البراءة في الجنوب

والدنس في الشمال . إن المكان الذي يعتبر أساساً ، من الأبعاد الفنّية في القصة يحمل في « موسم الهجرة الى الشمال » بعداً دلالياً من حيث تمثيله للبنية الاساسية لعالم المعنى في قصة الطيب الصالح ، بنية تتشكل من محور يقوم على المعادلة التالية :

الجنوب = الطهر والبراءة .
الشمال = الدنس والفحش .

٢ ـ وصف الأشخاص :

ان الاشخاص في « موسم الهجرة الى الشمال » كثُر ، وهم يتوزعون تبعاً لحيّزين اثنين : الجنوب ، والشمال . اشخاص الجنوب هم مصطفى سعيد ، حسنة بنت مسعود ، محجوب ، الجد ، ناس القرية ، بنت مجذوب ، ود الريس ، اضافة الى راوي الموسم .

اما اشخاص الشمال فهم مستر روبنسن وزوجته ، جين موريس ، آن همند ، وايزابيلا سيمور .

ان وصف الاشخاص في « موسم الهجرة الى الشمال » يرتبط الى حد بعيد كما قلنا بوصف الامكنة . فالانسان كما يراه الراوي ابن مكانه أو لنقل ابن جغرافيته . فأشخاص الجنوب هم غير اشخاص الشمال ، في حياتهم وقدودهم ، ونفسياتهم ، وتعاملهم مع الناس . ورؤية الراوي لأشخاص الجنوب هي مغايرة لرؤية اشخاص الشمال، فواحدهم «مثل النخلة له اصل له جذور له هدف » .

يصف الراوي مصطفى محجوب بطل القصة فيقول :

« دققت النظر في وجهه وهو مطرق . انه رجل وسيم دون شك ،

جبهته عريضة رحبة ، وحاجباه متباعدان ، يقومان أهلّة فوق عينيه ، ورأسه بشعره الغزير الأشيب متناسق تماماً مع رقبته وكتفيه ، وأنفه حاد، منخاراه مليئان بالشعر . ولما رفع وجهه اثناء الحديث ، نظرت الى فمه وعينيه فأحسست بالمزيج الغريب من القوة والضعف في وجه الرجل. كان فمه رخواً ، وكانت عيناه ناعستين تجعلان وجهه اقرب الى الجمال منه الى الوسامة ، ويتحدث بهدوء ، ولكن صوته واضح قاطع، حين يسكن وجهه يقوى . وحين يضحك يغلب الضعف على القوة . ونظرت الى ذراعيه ، فكانتا قويتين ، عروقها نافرة لكن أصابعه كانت طويلة رشيقة حين يصل النظر اليهما . بعد تأمل الذراع واليد تحس بغتة كأنك انحدرت من الجبل الى الوادي » (ص ١٢).

ان هذا الوصف الدقيق لملامح الوجه (جبهة، حاجبان، رأس، انف، ذراعان) يذكرنا بأوصاف الكلاسيكيين امثال بلزاك، ستندال وفلوبير ، ولكن يفترق عن اوصافهم في ان راوي موسم الهجرة يصف معالم الوجه في سكونها وفي تحركها الدال على حالتي الضعف والقوة .

في وصف آخر يرسم راوي « موسم الهجرة الى الشمال » الصورة النفسية لمصطفى محجوب صورة الرجل الذئب يقول :

« ومضى الرجل يرسم بحذق صورة سريعة لرجل ذئب تسبب في انتحار فتاتين وحطم امرأة متزوجة وقتل زوجته ، رجل اناني انصبت حياته كلها على طلب اللذة » (ص ٣٦) .

في وصف ثالث يرسم الراوي الصورة الاجتماعية لمصطفى سعيد :

« يظهر انه كان زير نساء خلق لنفسه اسطورة من نوع ما . الرجل الاسود الوسيم المدلل في الاوساط البوهيمية كان كما يبدو واجهة

يعرضها افراد الطبقة الارستقراطية الذين كانوا في العشرينات وأوائل الثلاثينات يتظاهرون بالتحرر . ويقال انه كان صديقاً للورد فلان ولورد علان . وكان من الأثيرين عند اليسار الانكليزي » (ص ٦٢) .

بوصف الصورة الاجتماعية لمصطفى سعيد بعد الصورة النفسية والفيزيولوجية ، يتضح رسم بطل الهجرة الى الشمال البطل الذي ولد في الجنوب وفسُد في الشمال ، فعاد الى الجنوب مجدّداً ليبرأ من أدناس علقت فيه ، وليؤكد ما قلناه عن علاقة الانسان بالمكان . علاقة الانسان بالمحيط الجغرافي الذي يعيش فيه .

من الاوصاف الاخرى لأشخاص الجنوب وصف جد الراوي . وهو وصف تتداخل فيه السمات الفيزيولوجية بالسمات النفسية والاجتماعية :

«انه ليس شجرة سنديان شامخة وارفة الفروع في ارض منّت عليها الطبيعة بالماء والخصب . ولكنه كشجيرات السيال في صحاري السودان سميكة اللحى حادة الاشواك ، تقهر الموت لانها لا تسرف في الحياة . انه عاش أصلاً رغم الطاعون والمجاعات والحروب وفساد الحكام . وها هوذا الآن يقترب من عامه المائة . أسنانه جميعاً في فمه ، عيناه صغيرتان باهتتان تحسب انهما لا تريان ، ولكنه ينظر بهما في حلكة الليل ، جسمه منكمش على ذاته . عظام وجلد وعضلات ، وليست فيه قطعة واحدة من الشحم. يقفز فوق الحمار نشيطاً ويمشي في غبش الفجر من بيته الى الجامع » (ص ٤٣) .

وصف الراوي للجد هنا ، لم يعد ذلك الوصف الذي يؤتى في القصص لتعريف شخصية من شخصيات القصة او لتحديد معالمها

الفيزيولوجية او النفسية او الاجتماعية ، وانما لكشف الرابط بين الانسان في حده التكويني والطبيعي ، ولاعطاء هذا الحد الوصفي بعداً فلسفياً كشجرة « السيال » تقهر الموت لانها لا تسرف في الحياة .

ان وصف الراوي لأشخاص الجنوب ، يكشف عن رؤية الراوي للانسان في الجنوب ، فهو كما اشرنا انسان « كالنخلة مخلوق له اصل ، له جذور له هدف » . والشيء نفسه يقال عن وصف الراوي لانسان الشمال فهو انسان يعيش في « بلاد يموت من البرد حيتانها » انسان اهم ما فيه انه كتلة من جنس . يقول راوي « موسم الهجرة الى الشمال » :

« كانت مسز روبنس ممتلئة الجسم ، برونزية اللون منسجمة مع القاهرة كأنها صورة منتقاة بذوق لتناسب لون الجدران في غرفة . وكنت انظر الى شعر إبطيها وأحس بالذعر . لعلها تعلم انني كنت اشتهيها ، لكنها كانت عذبة ، اعذب امرأة عرفتها » (ص ٣) .

ويكتب الراوي عن جين موريس :

«وجاءت تسعى نحونا بخطوات واسعة، تضع ثقل جسمها على قدمها اليمنى فيميل كفلها الى اليسار،وكانت تنظر الي وهي قادمة . وقفت قبالتي ونظرت اليّ بصلف وبرق وشيء آخر » (ص ٢٣) .

ويتحدث الراوي عن ايزابيلا سيمور :

« استقرت عيني فجأة على امرأة تشرئب بعنقها لرؤية الخطيب ، فيرتفع ثوبها الى ما فوق الركبتين مظهراً ساقين ملتفتين من البرونز . نعم هذه فريستي . وأشرت اليها كالقارب يسير الى الشلال ، ووقفت وراءها ، والتصقت حتى احسست بحرارتها تسري الي . وشممت رائحة

جسدها ، تلك الرائحة التي استقبلتني بها مسز روبنسون على رصيف محطة القاهرة » (ص ٤٠) .

ان وصف اشخاص الجنوب ليس كوصف اشخاص الشمال كما قدمنا ، فأشخاص الجنوب باستثناء حسنة بنت محمود وبنت مجذوب كلهم رجال ، اما اشخاص الشمال في القصة فكلهم نساء ، وطريقة الوصف تختلف من الجنوب الى الشمال .

فأهل الجنوب مصطفى سعيد « ذراعاه قويتان »؛ والجد «عمره تسعون عاماً » و« قامته منتصبة ، يقفز فوق الحمار خفيفاً ، ويمشي من بيته الى المسجد في الفجر »، وبنت مجذوب امرأة طويلة، «لونها فاحم مثل القطيفة السوداء، ما يزال فيها الى الآن وهي تقارب السبعين بقايا جمال ».

اما حسنة بنت محمود فهي « امرأة نبيلة الوقفة ، أجنبية الحسن » .

أما اهل الشمال فوصف الراوي لهم يتركز بشكل اساسي على المعالم الجنسية . فمسز روبنسون تثير « بشعر إبطها » ، وجين موريس «بكفلها الذي يميل الى اليسار » وايزابيلا سيمور بساقيها الملتفتين من البرونز .

ان وصف الراوي للاشخاص كما بيّنا ، يختلف باختلاف انتماء الاشخاص الجغرافي. وهو وصف كما أكدنا اكثر من مرة وظيفي، بمعنى ان توقف الراوي عند هذا الملمح او ذاك من ملامح الاشخاص مدققاً تارة ، ومسرعاً تارة اخرى ، يخلع على قصة « موسم الهجرة الى الشمال » بعداً كونياً حيث الشخص لا يوصف كي تحدد هويته الشخصية ، وملامحه الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية فقط ، وانما يوصف ليعبر عن وحدة الوجود بين الانسان ، والطبيعة بين المكان والوضع الذي هو فيه .

٣ – وصف الاشياء :

ان وصف الاشياء في « موسم الهجرة الى الشمال » للطيب الصالح يتبع وصف الأمكنة والأشخاص ، ولا يستقلّ عنهما بأي حال من الاحوال . ونحن اذا ما فصلنا وصف الاشياء عن الأمكنة والأشخاص فذلك لغاية دراسية تعليمية من جهة ، ولاظهار الحيّز الذي تشغله الأشياء في القصة موضوع الدرس من جهة ثانية .

لم يعتنِ القصاصون الكلاسيكيون بوصف الأشياء إلا في النادر . أما اليوم ، فالوضع مختلف جداً ، فالأشياء غدت ابطالاً في قصص ألان روب غرييه وميشال بوتور وكلود سيمون ، ووصفها صار تعبيراً عن معاناة الانسان امام الأشياء .

لا شك ان الأشياء هي بعض الاشخاص ، هي صورة عن امانيهم واخلاقهم ، عن واقعهم ووضعهم اليومي . أما في قصة الطيب صالح فتختفي أوصاف الأشياء باستثناء وصف واحد للوحة جين موريس :

« هببت واقفاً ورفعت ضوء الشموع على اللوحة الزيتية على رف المدفأة ... كل النساء الأخريات احتفظ بصورهن الفوتوغرافية ولكن جين موريس هذه كما رآها هو لا كما رأتها آلة التصوير . نظرت الى اللوحة باعجاب » وجه مستطيل لامرأة واسعة العينين حاجباها ينعقدان فوقهما . الأنف يميل الى الكبر والفم يميل الى الاتساع ، والتعبير على الوجه شيء يصعب وصفه في كلمات . تعبير رهيب محيّر . الشفتان الرقيقتان مطبقتان كأنها تعض أسنانها والفك مائل الى الامام بكبرياء . هل التعبير في العينين غضب ام ابتسام ؟ وثمة شيء شهواني يرف على الوجه كله . هذه اذن هي العنقاء التي افترست الغول ؟ كان صوته في

تلك الليلة جريحاً حزيناً نادماً . ألأنه فقدها ؟ ام لأنها جرّعته المهانات »
(ص ١٥٧) .

ان وصف اللوحة الزيتية التي تحمل معالم جين موريس الشخصية لا يختلف كثيراً عن وصف الاشخاص من حيث تحديد الملامح والانفعالات التي تعبر عنها هذه الملامح ،لكن ما يختلف به هذا الوصف هو القيمة التي يعطيها الراوي بالنسبة للصور الفوتوغرافية . فالنساء الاخريات في حياة مصطفى سعيد صور فوتوغرافية ، اما جين موريس فلوحة زيتية . وصف الشيء هنا يأخذ بعده الدلالي من تناقضه مع بقية الاشياء (الصورة الفوتوغرافية) التي هي أقل قيمة منه .

اخيراً ان وصف الامكنة والاشخاص والاشياء في القصة ، لا يقل أهمية عن سرد الاحداث والاعمال (٤) فبالوصف يتحدّد الحدث ، يأخذ هويته . يغدو مسرحاً للحياة بكل أبعادها .

حواشي الوصف القصصي

(١) — G. GENETTE: «*Frontières du récit*», in «communication» N° 8, Ed. du Seuil, Paris 1968, p 118.

(٢) — PHILIPPE HAMON: «*Qu'est ce qu'une description*», in «Poétique» N° 12, Paris 1972, p 465.

(٣) — HENRI MITTERAND: «*Le vocabulaire du visage dans Therèse Raquin*», in «revue littérature et idéologie», colloque de Cluny II, *la nouvelle critique* p 215 sq.

(٤) — R. BOURNEUF. et R. OUELLET: *L'univers du roman*, Ed. P.U.F. Paris 1975. p. 220.

الفصل السابع

الشحاذ

وعالم المعنى

(نجيب محفوظ : الشحاذ، دار القلم، «الطبعة الثانية»
بيروت ، ١٩٧٧) .

الشماخ

وعالم المعنى

تمهيد سابع

ان قراءتنا للنصوص السابقة انطلقت من الوظيفة (Fonction) كوحدة معنوية ، هذه الوحدة التي تطلق عليها الألسنية اسم لكسيم (Lexème) درسناها مـــن خلال عدة مستويات (تصنيف الوظائف ــ النحـــو الوظائفي ــ الاشخاص ــ السرد) . وها نحن الآن ندرسها على مستوى آخر ، حيث لا ننظر اليها كمدلول مباشر لأحد التقارير السردية ، وانما كوحدة ثقافية تحمل معنى معيّناً داخل نظام من المعاني الجماعية.

ان النظر الى الوظيفة كمدلول وحدة ثقافية ، يعني ان هذه الوحدة هي قيمة خلافيّة من حيث موقعها وتناقضها مع غيرها من الوحدات التي تشكل واياها نظاماً قائماً بذاته (١) .

ان هذه الاعتبارات حول الوظيفة ، او اللكسيم تدفعنا الى الاهتداء بلفي ستراوس الذي يرى أنّ الملك في الحكاية ليس ملكاً وحسب . وان

الراعية ليست راعية وحسب ، وانما هي مدلولات تغدو وسائل حسية من خلال مشاركتها في بناء نظام فهماني (٢) . ان الوظائف من هـــذا القبيل تغدو معاني المعاني ، او كلمات الكلمات ، من حيث انهـــا تعمل على مستويين : مستوى اللغة ، حيث تعني ما تعنيه من معان ومستوى اللغة الماورائية ، حيث تعبر عن معانٍ فوقانية . إن الوظائف بكلمة اخرى تغدو ارحاماً عقلية تعبر عن علاقة الفكر بالعالم ، واللاوعي بالوعي ، واللغة بالكلام (٣) . ان الكشف عن مدى تعبير الوظائف عن علاقة هذه الثنائيات (dichotomies) الآنفة الذكر سنحصره في عدة فئات دلالية فرضتها قراءة نص الشحاذ لنجيب محفوظ .

نقول انْ هذه الفئات فرضتها قراءة « شحاذ » محفوظ ، لأننـــا في الواقع تركنا النص يتكلم عن مكنوناته عبر استخراجنا لوظائفـــــه الاساسية ، او بكلمة ألسنية أدقّ ، عبر استخراجنا لوحداته المعنوية الصغرى او لكسيماته (٤) .

١ ــ الفئة الدلالية : العمل م الراحة :
(نعني بالحرف م المخالفة أو التناقض (Opposition)) .

نعرف منذ الصفحات الاولى من قصة « الشحاذ » لنجيب محفوظ ان بطله يعاني من مرض غير مألوف ، مرض برجوازي اصابه اثـــر لقائه بأحد موكليه : « المهم ان نكسب القضية ، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم ان الله سيأخذها . فسلمت بوجاهة منطقه ولكن ذهل رأسي بدوار مفاجىء واختفى كل شيء » (ص ٥٦) .

ان اختفاء كل شيء من رأس البطل يعني كما يكشف النص اختفاء كل القيم التي كان يؤمن بها ووقوعه في خمول غريب . راح يفتش عن مداواته في الراحة والحب والولادة والعبث .

من أولى نتائج الخمول الذي أصاب بطل « الشحاذ » هو موت الرغبة في العمل :

« الحق انه نتيجة لذلك الخمول ماتت رغبتي في العمل بحال لا تصدق» (ص ٨) .

« ما زلت قادراً على العمل ولكنني لا أرغب فيه » (ص ٨) .

« كل القضايا تؤجل عندي منذ شهر » (ص ٨) .

« الحكم لصالح موكلي لا يهم » (ص ٦٢) .

« ليس العمل وحده الذي اصبحت اكره » (ص ٦٤) .

« الحق ان عملي ... هو ما اود التخلص منه » (ص ٦٦) .

ان عدم الرغبة في العمل ، والكراهية للعمل ، وحب التخلص منه، تشكل الوحدات المعنوية الصغرى التي تعبر عن موقف بطل الشحاذ عمر الحمزاوي من الحركة التي تحولت الى كراهية .

ان الخمول الذي اصاب العمل ، والكراهية التي اصابت الحياة دفعا بطل الشحاذ الى الهروب باتجاه الراحة نزولاً عند طلب طبيبه « قم باجازة وسوف تبدأ بعد ذلك متجدداً » (ص ١٢) .

ويسافر عمر الحمزاوي هو وعائلته الى الاسكندرية طلباً للراحة . لكن الراحة التي كان يظن انها ستبعث فيه النشوة وتنشله من هوة الخمول لم تغير في نفسه شيئاً :

« في آخر اغسطس رجعت الأسرة الى القاهرة . وامتعض عمر لمرأى ميدان الازهار وهو في سبيله الى عمله وقال انه لم يتغير عما تركه ، وانه ما زال معبراً كالحاً للذاهبين الى اعمالهم » (ص ٦٣) .

ان موت الرغبة في العمل ، في الحركة ، او بالاحرى في الحياة ، لم تبلّه الراحة ، فعاد بطل الشحاذ يتخبّط في دوّامة الشك والقلق والعذاب.

« بالصراحة لم استرد للعمل اية رغبة » (٦٤)

ان فقدان الرغبة في العمل ليس الهاجس الوحيد الذي يسيطر على عمر الحمزاوي ، فهناك هاجس أمرّ يقضّ مضجعه بعد عودته من سفرة الراحة :

« الأمر أخطر من ذلك ، وليس العمل وحده الذي اصبحت أكره، ولكن الداء يلتهم اشياء اخرى اعز علينا من العمل. زوجتي على سبيل المثال » (ص ٦٤) .

ان كراهية الزوجة لا تقل عن كراهية العمل. والخلاص منها كما يظن بطل الشحاذ يتم في العودة الى ممارسة الحب .

٢ ــ الفئة الدلالية : الزواج م الحب :

ان الفئة الدلالية التي تتكون من الزواج ونقيضه الحب ، تشكل المحور الثاني من محاور عالم المعنى عند نجيب محفوظ. فاذا كان الداء الذي استشرى في نفس بطله قد أمات الرغبة في العمل، هنا نراه يزداد استشراء بالتهامه لكل معاني الزواج :

« لم أعد اطيقها ، البيت نفسه لم يعد بالمأوى المحبوب » (ص ٦٤) .
« الحق ان زينب ما اود التخلص منه » (ص ٦٦) .
« وتنهض الزوجة رمزاً للمطبخ والبنك» (ص ٣٥) .
« زينب هي المال والنجاح والثراء واخيراً المرض » (ص ٦٢) .

« الزواج قضى على الحب لم تبق ذرة حب واحدة (ص ٥٨) .
« لا حبيب الآن. القلب لم يعد يفرز الا الضياع » (ص ٤٨) .
« لا ارى في زينب الا تمثالاً لوحدة الاسرة والبناء والعمل »(ص٦٧).

ان الوحدات المعوية الصغرى التي يتكون منها الزواج الذي تجسده زينب تتمفصل بالشكل التالي :

الزواج أو الزوجة صنو المطبخ . والبنك معادل لوحدة الاسرة والبناء والعمل ، ومرادف للضياع وفقدان الحب والاحساس بالكراهية والعزم على الهروب .

ان هذه المعاني التي قتلها داء الخمول الذي تسلل الى نفس عمـــر الحمزاوي دفعت بطل «الشحاذ»الى الهروب باتجاه الحب نقيض الزواج، لعله يسترجع سحر الليالي وشباب الزمن الخالي ويبعد عن نفسه طعم الموت الذي يتذوقه في احضان الزوجة السعيدة ، لعلـــه اخيراً يعرف النشوة .

ويبدأ بطل « الشحاذ » تجربته في الحب مع مرجريت :

« وانت يا مرجريت كل شيء ولا شيء . انني اطرق بكل رجاء باب المدينة المسحورة » (ص ٧٨) .

ويثني بحب وردة :

« اقصد (فتاة) للحب لا للزواج » (ص ٨٣) .

وهو مستعد ان يجود لها بكل غال تحت شرط ان تحرره من استغلال حب ميت » (ص ١٠٩) .

ويحاول مع منى ومع أخريات تجربة الحب :

« وكل ليلة يذهب بامرأة » (ص ١٣٨) .

«ومضى بمنى وهو يضمها في حضنه، ارعشته رغبة غريبة في قلبها، ويخيل اليه انه يشق صدرها بسكين فيعثر في داخله عما يبحث عنه » (ص ١٣٩) .

« نشوة الحب لا تدوم ونشوة الجنس اقصر من ان يكون لها اثر » (ص ١٣٩) .

ان الحب الذي هو نقيض الزواج كان في ظن بطل « الشحاذ » كما كانت الراحة وعد بالشفاء من مرضه ، او بالاحرى طريقة الشفاء بالذات . فحاول بطل « الشحاذ » ان يسلك هذا الطريق فأحب مرجريت المغنية الفرنسية لكنه اخفق ، واحب وردة الراقصة ، وتمادى في حبها لكنه فشل بالرغم من محاولة وردة في تنويع مجالات حبها ، باصطحابه الى المسرح والسينما والملاهي الليلية ، كما احب او حاول ان يحب نساء كثيرات ولكنه اخفق ولم يعرف النشوة التي ظن انه سيجدها في ممارسته الحب . وكانت النتيجة ان المرض عاوده لكنه عاد هذه المرة الى البيت بعد ان كان طلقه ليعيش مع وردة في عش على ضفاف النيل .

اذا كان الهروب من الزواج الى الحب لم يخلصه من الخمول ، من المرض العضال، فلنر اذا كان العقم ونقيضه سيخلصانه من هذا المرض.

٣ ــ الفئة الدلالية : العقم م الولادة :

ان الفئة الدلالية التي تتكون من العقم ونقيضه الولادة تشكل المحور الثالث من محاور عالم المعنى عند نجيب محفوظ . وتتجلى هذه الفئة في عنصريها العقم والولادة في الأشكال التالية :

– «هي حبلى وانا عقيم» (ص ٦٣) .

– «مارسنا عملاً وتزوجنا وانجبنا ، ولكن يخيّل اليّ انه ليس لي ما احصده الا الهباء» (ص ١٦٢) .

– «رغم فارق السن تزوجنا ، هو الحب كما تعلم ، وفي بطنها الآن ينبض جنين هو ابني وحفيدك» (ص ٢١٢) .

– «ورغم انسيابه في اسرار الخلق لم يساوره ادنى أمل في التغيير ولا خرج من غربته الابدية . ولم يملأ الوليد الثغرة التي تفصل بينه وبين زينب» (ص ١٣٥) .

ان حالة العقم التي يعيشها لم تبدلها ولادة ابن له من جهة ولا نبض جنين ابنته . فترديه في حالة المرض ، في العقم لم يشفه الاحساس بالولادة . فالثغرة او بالاحرى الهوة التي تفصل بينه وبين زينب رمز الاسرة والنجاح والثراء ، هوة لا قاع لها ولا قرار .

ان تخبّط بطل «الشحاذ» في أدواء المجتمع من جهـة ، ومحاولته الخروج من هذه الأدواء الى حالات الشفاء عبر اليقين الذي كان يسعى اليه من جهة ثانية ، جعلا منه بطلاً عابثاً لا يحصد الا الهباء ولا يرى في العالم اي معنى يستحق الاهتمام ، فالولادة كالحب والراحة لم تستطع ان تخلصه من عذابه ، ولا استطاعت ان توصله الى النشوة واليقين ، فقرر بطل «الشحاذ» الاعتزال ، يحثه عـلى ذلك عبث الوجود :

«وقال لها انه صمم على ألا يشغل نفسه بشيء وأن يزيح الدنيا عن عاتقه ، ولها ان تعتبر الحال مرضاً واضحاً أو غامضاً ، ولكنه على أيٍّ حال لا يجد سبيلاً أفضل مـن الخلو الى نفسه بعيداً عـن الناس» (ص ١٨٩)

٤ ـ الفئة الدلالية : الجدّ م العبث :

تكوّن هذه الفئة الدلالية المحور الرابع والأخير من محاور المعنى عند نجيب محفوظ. وهي تتشكل من الوحدات المعنوية التالية :

« عزيزتي لا يقلقك ان نعبث والعالم من حولنا يجد » (ص ١٠١) .

« رجل خارج من الدنيا ورجل يتحفز للخروج من الدنيا الى عالم مجهول » (ص ١٦٠) .

« كلما عثر على موضوع وجده مبتذلاً مـــن كثرة الاستعمال » (ص ١٨٦) .

« فليعبث الشيطان ما شاء له العبث » (ص ٢١٢) .

ان الجد الذي يقلقـــه ويشكل بعض الداء ، هو والعمل والزواج والولادة ، يودي به الى العبث . العبث بكل قيم الحياة وقوانين المجتمع وسنن الآلهة ، والارض . ولكن نوع العبث الذي يصاب به بطـــل «الشحاذ» ليس بالعبث المطبق المسدود النوافذ الذي نجده عند الوجوديين، وانما هو العبث المودي الى اليقين : فعمر يخلد في نهاية القصة الى نفسه مختاراً العزلة او بالاحرى اللاانتماء الى عالم الناس.لكن هذه العزلة ، او اللاانتماء ، التي تسبق مرحلة اليقين لم تطل.فقد طهّره الالم وتطهر به اثر اصابته في معركة مع الشرطة :

« وخامره شعور بأن قلبه ينبض في الواقع لا في الحلم وبأنه راجع في الحقيقة الى الدنيا ووجد نفسه يحاول تذكر بيت من الشعر مرة قرأه، واي شاعر غناه، وتردد الشعر في وعيه بوضوح عجيب ،ان تكن تريدني حقاً فلم هجرتني » (ص ٢٢٢) .

ان الألم الذي نتج عن اصابته في منكبيه قطع رحلة الاحلام الـتي بدأها عمر الحمزاوي بطل «الشحاذ» واعاده الى الدنيا ، الى نفسه الى الشعر .

وهكذا يغدو الألم ، كما في المسرحيات اليونانية طريق الخلاص . فتعب الحياة المتمثل في العمل والزواج والانجاب والجد ، تعب مؤلم ، نسعى لزحزحته بالراحة والحب والعقم والعبث . ولكن عبثاً نحاول فكأنما كتب علينا وعلى بطل نجيب محفوظ قدر الالم الذي هو قدر الناس والدنيا .

إن الالم الذي أعاد بطل «الشحاذ» الى الواقع ، هو نفسه الذي كان يدفع هذا البطل الى الخلاص من الواقع.من هنا تغدو جدلية الألم واللاألم، جدلية الموت والحياة ، ، في الحياة . فالهروب من الواقع عبْر احلام العبث الم ، والعودة الى الواقع عبر احلام الجدّ ألم .

إن جدلية الألم عند نجيب محفوظ في « الشحاذ » على الأقل ، تكشف عن أبعاد عالم المعنى عند الكاتب المصري . فالهروب من العمـل الى الراحة ، ومن الزواج الى الحب ، ومن الولادة الى العقم ، ومن الجد الى العبث ، هروب الانسان من ظله ، هروب الانسان من قدره ، لذا كان الألم كما كانت الكلمة في البدء أسّ الوجود والآخرة .

حواشي « الشحاذ » وعالم المعنى

(١) — UMBERTO ECCO: *La structure absente*, Ed. Mercure de France, Paris 1972, p 64.

(٢) — CLAUDE LEVI-STRAUSS: *la structure et la forme*», in «cahiers de L.I.S.E. Paris, Mars 1960, série M, p 28.

(٣) — J. SIMONIS: *Claude Levi-strauss, ou la passion de l'inceste*, Ed. Aubier-Montaigne, Paris 1968, p 205.

(٤) — A.J. GREIMAS: *Sémantique structutale* Ed. Larousse, Paris 1966 p 222 sq.

خاتمـــة

لعله من نافل القول ، أن نستعيد بعدة سطور الملاحظات المنهجيــة والتطبيقية التي عرضناها خلال قراءتنا النصوص المختارة ، ولكن في الختام نريد توضيح بعض النقاط المتعلقة بالقراءة الألسنية التي اعتمدناها في الاقتراب من النصوص من جهة ، وتنظيم المحاور الاساسية التي تقوم عليها دراستنا من جهة ثانية .

لقد اوضحنا منذ بداية هذا العمل أن المنهجية التي سنعتمد ، هي منهجية تنحو منحى ألسنياً . منهجية تنظر الى النصوص ككيان مغلق على نفسه ، منته في المكان والزمان ، وقابل للتحليل من ناحية شكـــل التعبير أو الدال ، من جهة ، ومن ناحية شكل المضمون ، او المدلول من جهة ثانية . ان اعتماد المنهجية الآنفة الذكر قاد قراءتنا الى حصر موضوعها بدراسة النص من حيث هو نتاج ملموس منقطع عن منتجه وعن مقام الانتاج تاركين المنتج (اي الكاتب) الى علم النفس والمقام (المحيط) الى علم الاجتماع .

ان طرح منتج النص والمقام الذي نتج عنه هذا النص جانباً ، يعني الاستهانة بأهمية هذين العاملين في تفسير النصوص ، ولكن يعني الشك

في قدرتهما على تحديد نظام النص والكشف عن تراكيبه وما تحمل من معان ومدلولات . ثم ان طرح هذين العاملين جانباً ، قاد قراءتنا الى الأخذ بمبدأ حضور النص ، ومبدأ اللغة كنظام ، والى النظر بعين الاعتبار الى التشابك والتداخل بين مستوى التعبير ومستوى المعنى .

من جهة ثانية ان اعتمادنا المنهجية الألسنية قادنا في قراءة النصوص الى عدم الاهتمام بمشكلة ابداعية اللغة ومشكلة تاريخ النص .

ولكن اعتماد منهجية معينة ليس المراد منه ان نصبح سجناء هذه المنهجية ، وانما نكون أوفياء لها . لذلك كانت قراءتنا مطواعة في تحليلها للنصوص ، ساعين في كل مرة أن لا نغلب المنهجية على النص ، ولا النص على المنهجية ، ولكن جعلهما يتكلمان اللغة نفسها .

ان الانطلاق من المنهجية الى النص ، والعودة من النص الى المنهجية بشكل مستمر ، هما الدعامتان الاساسيتان في تحليلنا للنصوص التي شكلت موضوع هذا البحث .

السؤال الذي يطرح نفسه الآن ، يتعلق بالنتائج التي وصلت اليها قراءتنا . لكن قبل الاجابة عن هذا السؤال لا بد من التذكير بأن قراءتنا انطلقت من معطية عمل ، مفادها ان القراءة الشكلية لكل جوانب النص القصصي هي الشرط الضروري لقراءة جوانبه التاريخية ، أي ان القراءة الألسنية الشاملة لبنية النص الداخلية ، هي البداية والنهاية لقراءة بنيته الخارجية .

ان التقيد بهذه المعطية قادنا على مستوى التطبيق ، الى وصف العناصر الاساسية التي يتكون منها نص « الليالي » أعني وظائف الأشخاص ، والى تحديد المحور الاول من محاور هذه الدراسة ، ألا وهو محدودية

الوظائف داخل حكايات « الف ليلة وليلة » من جهة ، ومراتبية هذه الوظائف من حيث ظهورها في النص تبعاً للخط الزمني والمنطقي .

بعد تعييننا للوظائف وتحديد عددها ، ورصد نسق ظهورها ، في حكايات الف ليلة وليلة ، انتقلنا الى تعيين الاشخاص في « طواحين بيروت » فكشفنا عن توزعها الى فئتين : فئة العوامل ، وفئة الممثلين ، وأبنّا نوعية العلاقات التي يقيمها الممثلون ، والاشخاص بعضهم مع البعض ، وبذلك اوضحنا المحور الثاني الذي تقوم عليه هذه الدراسة ، الا وهو العدد المحدود للعوامل داخل « طواحين بيروت» ،عدد لا يتعدى الستة يشغل عبرها العامل الذات او البطلة ، مكاناً مرموقاً .

بانتقالنا الى السرد القصصي والرؤيا القصصية ، وما يتبعهما من مضامين وصفية ، تعمدنا طرح مشكلة الفئات التي تتعلق بالزمن والشخص . وعملنا من خلال العرض الذي استتبع على كشف العلاقات التي يقيمانها من خلال تمظهرها في الزمن الصاعد ، والزمن الهابط ، والمتقطع وتجليهما في الرابط الذي ينشأ بين راوي الحكاية واشخاصه ، وبذلك نكون قد كشفنا عن المحور الثالث الذي تقوم عليه هذه الدراسة ، ألا وهو وجود تداخل بين زمن الأحداث ، وزمن كتابتها .

بوصولنا الى عالم المبنى ، حاولنا ان نبرز الفئات الدلالية التي تسيطر على عالم « الشحاذ » ، وحصرناها في فئات شكلت المحور الرابع من دراستنا ، وانحصرت بأربع ، تدور في التحليل الأخير حول جدلية الألم واللاألم او الهروب من العالم والانتماء اليه .

ان هذه المحاولة في قراءة النصوص على ضوء المنهج الألسني تتمنّى ان تكون فاتحة لمحاولات اخرى تعيد النظر بالسلفيات الادبية والفكرية السائدة في عالمنا العربي اليوم .

المحتويات

يصدر للمؤلف قريباً :

بالاشتراك مع الدكتور ميشال زكريا

- مدخل الى الألسنية العامة
- مختارات من الألسنية

٢٠ / ٧٩ / ١٩ / ٢٥٤

الألسنية و النقد الأدبي



الدكتور موريس ابو ناصر

• تخرج الدكتور موريس ابو ناصر من السوربون بشهادة الدكتوراه في الألسنية والأدب .

• درّس الألسنية والنقد الأدبي في السوربون بين عامي ١٩٧٢ و١٩٧٤ .

• يدرّس حالياً المادة ذاتها في الجامعة اللبنانية .

لقد حدثت في مطلع القرن العشرين ردّات فعل على المناهج السابقة ، تجلّت في التحريض على دراسة الأدب من الداخل ، والتركيز أولاً وقبل كل شيء على الآثار الأدبية ذاتها .

ذهب دعاة الأدب من الداخل ، الى أن المناهج القديمة أصبحت بالية ، ولا بدّ من إعادة النظر فيها على ضوء العلوم الحديثة ، وخاصة علم اللغة العام ، أو كما نسمّيه اليوم، الألسنيّة .

وقد أوجد هذا العلم تقنيـات خاصة ، خلّصت الأدب والتحليل الأدبي من الاتكال عـلى مبادىء علم النفس ، والاجتماع ، والايديولوجيات الدينيه والسياسية ، وأعطته شيئاً من الاستقلال الذاتي . ذلك أن الأدب ، قوامه اللغة الانسانية . والألسنية هي في الأساس الدراسة العلمية لهذه اللغة ولتمظهرها الحسي من خلال الكلام .

إن هذه المحاولة في قراءة النصوص على ضوء المنهج الألسني ، تتمنّى أن تكون فاتحة لمحاولات أخرى تعيـد النظر في السلفيّات الأدبية والفكرية السائدة في عالمنا العربي اليوم.